Hebbels Judith und Maria Magdalena

im Urteil seiner Zeitgenossen.

Inaugural-Dissertation

der

Hohen philosophischen Fakultät der Universität Freiburg i. Br.

zur

Erlangung der Doktorwürde

vorgelegt von

Oskar Beer

aus Liptó Szt. Miklós.

Hebbels Judith und Maria Magdalena

im Urteil seiner Zeitgenossen.

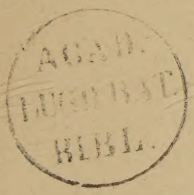
Inaugural-Dissertation

der

Hohen philosophischen Fakultät der Universität Freiburg i. Br.

zur

Erlangung der Doktorwürde



vorgelegt von

Oskar Beer

aus Liptó Szt. Miklós.

Referent: Herr Prof. Dr. Woerner.

Meinen Eltern

gewidmet.

Einleitung.

Der Anerkennung Friedrich Hebbels hat nicht bloß seine Eigenart im Wege gestanden. Es war daneben zu seinen Lebzeiten die Literatur des jungen Deutschlands, gegen die er sich als die Opposition schlechthin fühlte, und die von großen Enttäuschungen genährte, verborgen wachsende politische Erregung, die in jener Literatur eben ihren Ausdruck suchte; es war nach seinem Tode zuerst die steigende Wirkung Richard Wagners, dann die Epoche des Naturalismus, die ihm das Interesse der Gebildeten entzogen. Erst in jüngster Zeit, als nach diesem letzten Stadium der Kunst die Reaktion eintrat, fand man bei Ibsens deutschem Vorläufer die philosophische Tiefe und Allgemeinheit, den großen Stil, die reine dramatische Form, die tragische Notwendigkeit, die man an den realistischen Werken vermißte.

Zugleich glaubt man ihn jetzt erst zu entdecken. Daß ein solcher Geist Jahrzehnte lang ganz hat vergessen werden können, scheint Grund genug, seinen beständigen Klagen über die Kritik seiner eignen Zeit Glauben zu schenken. Wie aber, wenn eine Zusammenstellung zeitgenössischer Urteile ergeben sollte, daß sich in einem gebildeten Volke, auch wenn es gerade eine Periode äußerer Erschlaffung durchmacht, immer einige finden, die das Neue zu empfangen wissen? Und — was zwar nicht für die Geschichte, aber für den Dichter fast ebenso schwer wiegt —: auch wo er keine Antwort von

solchen hört, die durch sein Wort erlöst worden wären, da läßt sich aus dem Streit der Meinungen ein Durchschnittsurteil bilden, in dem sich das Zeitbedürfnis, befreit von den Rücksichten des einzelnen, mit wahrer Notwendigkeit ausdrückt. Wenigstens von den ersten drei Tragödien Hebbels könnte ich, wie ich glaube, nachweisen, daß sie nicht bloß von seinen Jüngern ganz gut verstanden wurden. Allerdings für seine spätern Werke würde das Ergebnis vermutlich weniger günstig ausfallen. Aber schon bei den Jugenddramen ist meistens, wenn das Urteil ablehnend ausfällt, nicht, wie man vorauszusetzen pflegt, Verständnislosigkeit schuld, sondern hartnäckig festgehaltene Grundsätze, das will sagen: mangelnde Fähigkeit oder Willigkeit zur Aufnahme neuer Gefühle, Erstarrung oder Trägheit des Herzens.

Die folgende Arbeit erhebt keinen Anspruch auf Vollständigkeit. Zunächst muß sie sich des Raums wegen auf zwei Werke beschränken. Jedoch auch nur für diese nun alles herbeizuschaffen, was zu ihrer Zeit über sie geschrieben wurde, wäre eine kaum zu vollendende Arbeit gewesen, scheint mir aber auch nicht notwendig. Einzelstimmen, die man heute noch hören möchte, gab es damals nicht so sehr viele. Um aber jenes Durchschnittsurteil erkennen zu lassen, wenigstens um einen annähernd richtigen Eindruck zu vermitteln von dem Meinungskonzert der damaligen Schriftstellerwelt, dazu dürfte meine Sammlung genügen. Und das Verhalten des großen Publikums werden uns die Theaterberichte veranschaulichen.

Zu möglichster Übersichtlichkeit und Genauigkeit dieses Bildes scheint mir der beste Weg, daß ich die Urteile über jeden einzelnen Punkt — über Ideengehalt, Charakteristik, Sprache, Technik — zusammenstelle und sie so durch einander und, wo nötig, durch mein eigenes beleuchte. Als Zeitgrenze habe ich bei der Auswahl der Beurteilungen Hebbels Todesjahr 1863 gesetzt.

Judith.

Hebbels erste große Leistung, die „Judith", wurde von den meisten freudig, von manchen überschwänglich begrüßt. Die früheste öffentliche Anzeige ist wohl die des blinden Hamburger Redakteurs Georg Lotz. Sie erschien am 1. April 1840, noch vor der Aufführung (Juli 1840) oder Veröffentlichung (1841) des Dramas, schließt sich also an den „als Manuskript" hergestellten Druck an, der am 16. Februar fertig war[1]), wie sie denn der Titelangabe das Wort „Manuskript" beifügt. Diesem Eifer entspricht Lotzens begeisterte Bewunderung, die, wie er versichert, „das Resultat eines ernsten vielfachen Studiums" der Dichtung ist. Er schließt: „der Name Friedrich Hebbel . . . wird in sehr kurzer Zeit nicht bloß als Stern erster Größe am literarischen Himmel glänzen, sondern er wird bald fast alle andern Gestirne überstrahlen, welche jemals dort geleuchtet." Hebbel verzeichnet diese Besprechung im Tgb. unterm 5. April 1840 — mit Freude, „wenn der Kranz sonst auch nicht von der rechten Hand geflochten war." Er verkehrte damals bei Lotz, hatte aber — das erwiderte er der Frau Amalie Schoppe auf ihre Beschuldigung[2]) — diese Kritik nicht persönlich beeinflußt.

[1]) W. I S. 409; Br. II S. 28, Z. 5f. — Diese Abkürzungen beziehen sich auf R. M. Werners historisch-kritische Ausgabe von Hebbels Werken. „W." bedeutet die Werke, „Tgb." die Tagebücher, „Br." die Briefe.

[2]) Tgb. II 1962.

Lobend urteilte über die Judith auch Hebbels Freund Jahnens [1]), begeistert Lebrun, der Direktor des Hamburger Stadttheaters [2]), und Lotzens Schwager Töpfer, der selbst Dramatiker war [3]): seit langen Jahren sei das die erste Erscheinung, die ihn im Tiefsten aufgeregt habe. Gutzkow erzählt in den „Rückblicken auf mein Leben“ [4]) vom Abend der Hamburger Erstaufführung der Judith: „Karl Töpfer, taub und gewohnt, so nachdrücklich zu sprechen, als wenn alle Welt taub wäre, raunte mir zuerst wie mit Frakturschrift ins Ohr: Das gibt den neuen Shakespeare!“ Ähnlich schrieb Amalie Schoppe vor dem Bruch mit Hebbel [5]) an ihn über die Judith [6]): „Ich stelle sie zum Shakespeare“ und weiter: „aber der Magen des Publikums ist durch schlechte und fade Nahrung zum Zwerge zusammengeschrumpft.“ Und die Berliner Hofschauspielerin Auguste Stich-Crelinger schrieb am 29. Februar 1840 aus Berlin an Amalie Schoppe [7]), nachdem diese ihr das Stück gesandt hatte: „Endlich einmal Kraft und Glut und Jugend vereint mit Bewußtsein; endlich einmal ein Werk, das uns einen dramatischen Dichter verspricht, der imstande sein wird, sich Bahn zu brechen durch die Alltäglichkeit, und Glanz zu verbreiten an unserm dunkeln Theaterhimmel.“ Die Haude und Spenersche Zeitung begrüßt nach der Berliner Aufführung dies Erstlingswerk als Zeugnis eines „dichterischen Genies“, nur wünscht sie, Hebbel möge zu dem „reichen Naturell“, das er besitze, die „Kunst“, die ihm fehle, besonders „Maß und scharfe Begrenzung“, noch erlernen. Auch die Vossische Zeitung [8]) erkennt das dichterische Talent an und heißt

[1]) Tgb. II 1893
[2]) Tgb. II 1924.
[3]) Tgb. II 1938, 19. 3. 40.
[4]) Berlin 1875. S. 31.
[5]) 6. April 1840; Tgb. II 1962.
[6]) 17. Februar 1840; Br. II S. 367 f.
[7]) Hebbels Briefwechsel, hg. v. F. Bamberg, I S. 158 f. Dort steht nur ein Teil des Briefes, der ganze Brief erschien in der Neuen Freien Presse Nr. 7159 am 1. August 1884 und dann im Hebbelkalender S. 208 bis 212.
[8]) Nr. 3. — Die Nummer gibt immer die Stelle der betr. Kritik im Verzeichnis S. 83 ff. an.

es willkommen, obgleich es „hier nicht auf der erfolgreichsten Bahn“ sei. — Wienbarg findet „unleugbare Spuren eines Genies, wenn auch eines solchen, das seinen Erstlingsversuch im Großen macht.“ Da seien die gewöhnlichen Kombinationen unterbrochen, da seien neue Gestalten, neue psychologische Motive. —

Gutzkow erkennt 1840: der Verfasser steht mit der Kraft seines Talentes so sehr über dem Stoff, daß er fast mit ihm zu spielen scheint. Er glaubt bei diesem Drama nicht an das, was der Dichter uns zunächst gibt, sondern sucht etwas hinter seinem Gemälde, eine Extraidee. Darauf deute besonders die häufige Verletzung der Wahrscheinlichkeit. Denn wenn Judith dem Holofernes voraussagt: Ich werde Dich ermorden und er sie auslacht, so seien wir mit einem solchen Zuge so plötzlich aus dem Zusammenhang der dramatischen Wahrheit, daß wir gezwungen würden, in dem was Judith will und bezweckt etwas zu suchen, das ganz außer dem Bereiche der uns vorgeführten Historie liege. Uns scheint dieser Auftritt [1]) sowohl der rasenden Judith wie dem prahlerischen Helden zu entsprechen; aber wäre er selbst unwahr, welches sollte die „Extraidee“ sein, der zuliebe er dastände? Das sagt Gutzkow nicht; er will nur den Tadel anbringen, daß „ein solches Experimentieren mit seinem Sujet“ zwar den geistvollen Kopf verrate, aber der „Totalwirkung“ Eintrag tue. — 1842 allerdings erklärt er, wohl angeregt durch eine Stelle des Vorworts zum Manuskript-Druck [2]): Hebbel hat in der Judith „unstreitig das handelnde Weib schildern wollen, ein Weib im Zustand einer seiner Natur eigentlich fremden Extase [3]).“ Ganz in diesem Sinn äußert sich Hebbel wirklich im Tagebuch unter dem 24. November 1839 [4]).

Wienbarg vergleicht Judith sehr glücklich mit der Jungfrau von Orleans: beider Heldentum scheitert an

---

[1]) W. I S. 66 Z. 3 ff.

[2]) W. I S. 410. — Gutzkow kannte diesen Druck nach dem Tgb. II 1961.

[3]) Nr. 7 S. 810.

[4]) I 1802.

ihrer Weiblichkeit; nur daß Judith den Verlust des Heroischen im bloßen Liebesgefühl noch nicht entscheidend spürt, sondern erst darin, daß sie geschändet, ja nur darin, daß sie im Rausch geschändet wurde. So Wienbarg. In Wirklichkeit bleibt aber Judith im Vergleich mit Johanna auch als Heldin mehr Weib, wenn auch unbewußt, und erkennt deshalb einen Abfall von sich selbst überhaupt erst in der Veränderung ihrer Motive zum Mord.

Einen ganz einzigen Irrtum begeht Diezmanns Literaturblatt: hier wird es so angesehen, als stehe Hebbel auf der Seite Judiths, der „freien Amazone", der emanzipierten Frau, als sei das Stück „eine Herausforderung der ganzen Männerwelt." Emil Kuh [1]), dessen Darstellung auf diesen Artikel zurückgeht, scheint erkannt zu haben, daß der Rezensent die Herkunft dieser seiner Auffassung verrät, indem er erzählt: das Publikum der Berliner Erstaufführung, das fast nur aus Männern bestand, habe zu lächeln begonnen, „sowie Judith am Souffleurkasten das ganze Geschlecht herausforderte"; das Publikum hat seine Meinung nach der tragischen Katastrophe offenbar nicht berichtigt.

Dem Ideengehalt des Werkes nähert sich der Referent in der Haude und Spenerschen Zeitung, indem er in Judith und in dem Stummen, der plötzlich zu reden beginnt, denselben „dämonischen" Geist erkennt, dasselbe Gefühl, durch Jehovah inspiriert zu sein. Daß Hebbel diese Inspiration als wirklich, nicht bloß eingebildet, dachte [2]), macht wenig aus, denn es kann sich ja nicht um Wahrheit, nur um symbolische Bedeutung handeln. — Auch der Kritiker in der Vossischen Zeitung spürt wenigstens den „alttestamentarischen Geist" des Ganzen und in der Szene des Daniel den „zornigen Gott", aber er behauptet, diese Gesinnung einer vergangenen Zeit könne auf uns nicht mehr wirken: „selbst wenn, wie es hier und nach unserer Ansicht ganz an unrechter Stelle

[1]) I 412 f.

[2]) Tgb. II 1958 und 1989; vgl. unten Engländers Wiedergabe Hebbelscher Äußerungen.

geschehen, den modernen Richtungen doch Bahn gelassen ist.“ —

Nielssen vereinigt beide Auffassungen; er unterscheidet jenes Motiv: daß ein Weib, „über ihr Geschlecht sich hinaushebend,“ dem Schicksal widerstehen will, als das „tragische Moment“ — das er allerdings für „das Herz“ jedes Dramas hält, — von der eigentlichen Idee, die er im „Entstehen der Gottidee“ findet. Die Gottidee „reift“ einerseits in Holofernes, der das gesamte Heidentum vertritt, ihre Kraft bricht sich aber an der „festen Form“ derselben Idee, die sich im Judentum ausgebildet hat und die in Judith verkörpert ist; so wird die Gottidee zur „Mutter der schönsten und vollkommensten Form dieser Idee und führt uns die weltbeglückende Zivilisation herauf.“ Ähnliches hat Hebbel unter anderm in der Tat vorgeschwebt.[1])

Die Idee Nielssens finden wir weiter ausgeführt 1845 bei Engländer wieder. Die zwei ersten Teile seines Aufsatzes — er erschien in vier „Artikel“ geteilt — sind noch vor der persönlichen Bekanntschaft mit dem Dichter geschrieben. Schon hier wird alles Gewicht gelegt auf das Verhältnis der beiden Helden zu Gott: dem Holofernes „gebricht es an einer Ahnung des Absoluten und Ewigen“, er will sich selbst an Gottes Stelle setzen — und „wird von einem schwachen Weib, das nicht nur gottesfürchtig, nein, dem Gott Krücke, Stab, Medizin, alles ist, getötet.“ Die beiden ergänzen einander, meint der Kritiker. Mit einem Wort: „Hebbel wollte . . . die Grenzen der Menschheit und den Sieg der absoluten Idee über die beschränkte aber stolze Endlichkeit verkörpern.“ — Im dritten Artikel, nach „einigen größeren Gesprächen“ mit Hebbel, meint Engländer, „erst jetzt . . . ganz klar den ernsten, strengen Gott Jehovah zu sehen, wie er, der Unsichtbare, im Mittelpunkt thront.“ Das Ganze ist „ein Symbolon des heidnischen und jüdischen Zeitalters“; die heidnischen Nationen haben „die absolute göttliche Idee nicht in sich aufgenommen“ und werden durch Holofernes zu Boden

[1]) Tgb. II 1958 und 1989.

geschlagen; „das jüdische Volk steht in grauenhafter Isoliertheit durch Jehovah unvernichtbar da.“ Vergebens warnt Achior den Holofernes vor dem Gott der Juden; er beginnt den Kampf mit ihm. Was Judith betrifft, so ist sie durch die Erscheinung in ihrer Hochzeitsnacht als Jehovahs Werkzeug gekennzeichnet; denn das, was den Gatten zurückschreckte, muß von Gott gesandt gewesen sein, weil er bei dem Anblick zu beten anfing. Die Tat ist ihr also, nach Engländers Ansicht, von Jehovah aufgegeben. „Aber“, heißt es ziemlich unklar, „sie überhebt sich zugleich, und in dieser ihrer Eitelkeit liegt ihre tragische Schuld.“ Eine Parallele zu ihr sei der stumme Daniel, der plötzlich redend wird, um Jehovahs Willen zu verkünden, und gleich wieder die Sprache verliert: „das Schallrohr der Gottheit, welches, nachdem es seinen Zweck erfüllt hat, gleichgültig wieder weggelegt wird.“ — Diese Erklärung des Daniel wird schon angedeutet in der Haude und Spenerschen Zeitung und bei Nielssen.

Später gibt sie auch Kuh.[1]) Bei der Erscheinung in Judiths Hochzeitsnacht macht er darauf aufmerksam, wie das „Dämonische“ — von Gott spricht er nicht — so naiv aus Judith hervorblitze, daß sie sich selbst darüber entsetzt. Und so hebt er auch an dem Propheten Jehovahs das Dämonische hervor, als Beispiel, daß Hebbel dieses stets nicht nur aus dem Individuum, sondern zugleich aus der Epoche motiviere; und er stellt Judith als „das dämonische, dem Untergang bestimmte Weib“ zwischen die Gegner, Holofernes und die Jehovahidee (von Jehovah selbst ist nicht die Rede). Er meint[2]), in unserm Drama erscheine das „Judentum in seiner Geschlossenheit“, während es im „Herodes“ in seiner Auflösung gezeigt werde; Holofernes könne wohl in das Land eindringen, aber nicht in die Herzen der Juden.

Mit Daniel vergleicht er[3]) den tollen Klaus in der Genoveva, den Sekretär in der Maria Magdalena und andere Gestalten, in denen jedesmal die Idee des Dramas

[1]) Nr. 28. S. 21 f.
[2]) S. 31 f.
[3]) S. 28 f.

mit voller Größe erscheine. 1860 in Westermanns Monatsheften findet sich diese Zusammenstellung wieder, und es wird hinzugefügt: der Geist des Gedichts breche aus diesen Nebenfiguren mit so elementarer Gewalt, daß man nur von Intuition, nimmer jedoch von wohlweiser Überlegung sprechen könne. Da nun Hebbel selbst in seinen Briefen häufig [1]) die Szene des Stummen als die wertvollste des Dramas hervorhebt und es wahrscheinlicher ist, daß seine Jünger solche Auffassungen von ihm lernten als umgekehrt, so darf man ihn als den Schöpfer dieses Urteils betrachten.

Dagegen hält Julian Schmidt, der Rationalist, der 1847 für Hebbels Verstand fürchtet, noch 1855 den „gottbegeisterten" Daniel für wahnsinnig und nennt es höchst charakteristisch, daß in ihm die „sittliche Basis" des Ganzen sichtbar wird, „das Gewissen des Volks" sich ausspricht. Er findet das höchst unzweckmäßig.

Nach Engländer und also nach Hebbel ist auch Judiths Ende in Bezug auf Jehovah zu verstehen: sie muß abwarten, ob er ihre Tat genehmigt. Ihr Selbstmord wäre „ein Stück neunzehntes Jahrhundert" oder jedenfalls aus der „modernen Weltidee" — d. h. wohl der christlichen vom Wert der Persönlichkeit — gedacht, statt aus der „Jehovahidee"; eine Erläuterung, die Respekt erregt vor Hebbels intuitiver Erfassung des Geistes der Zeiten. Im ersten Artikel nämlich hatte Engländer „einen abstoßenden Unadel" darin gesehen, daß Judith nicht durch die erzwungene Umarmung, sondern erst durch die Folgen sich für entehrt halten wolle; er hatte nicht einmal verstanden, daß sie keinen Sohn gebären darf, weil er seinen Vater an ihr rächen müßte. Nun im 3. Artikel bekennt er, durch den Dichter auf jene Weise eines Bessern belehrt worden zu sein.

Im Januar 1846 sieht Engländer in dieser instinktmäßigen Verknüpfung einer alten Sage mit „den bedeutendsten Fragen der Gegenwart den ersten Schritt zu einem höhern historischen Drama". Denn ein solches sei

---

[1]) Z. B. V S. 333 f.

Judith: „Völker treten in den Hauptcharakteren auf, in dem Jehovahgedanken ist das Ganze angefangen und beschlossen, und entwickelte sich aus diesem nicht die ganze neuere Geschichte?“ — Julian Schmidt dagegen versteht [1]) zwar auch, daß die Volksszenen „mit großer Geschicklichkeit“ die Richtung andeuten, die Judiths allgemeine Sehnsucht in jener Zeit und jenem Volk annehmen muß — aber er tadelt es, daß uns dadurch eine Weltanschauung aufgedrängt werde, „die uns fremd bleiben müßte, auch wenn wir uns mitten in derselben bewegten.“ —

Engländer erkennt den Wechsel in Judiths Motiven ganz gut, aber er sieht oder sagt wenigstens nicht, daß darin ihre Schuld, die Ursache ihres Leidens liegt. Besser ist es in der Wiener Rezension von 1849.[2]) Dort heißt der Motivwechsel der „Kern“ des Dramas; aber Judiths tragische Schuld wird nur allgemein dahin bestimmt, „daß sie sich über ihre Weiblichkeit erheben zu können glaubt; das Zurücksinken in die Weiblichkeit ist ihre tragische Strafe“. Entsprechend ist dort die Schuld des Holofernes das „Überheben über seine Menschlichkeit“ und seine Strafe der klägliche Tod. — Schmidt erkennt [3]) den Motivwechsel vollständig richtig und in ihm den eigentlichen Konflikt. —

Hebbel beklagt sich am 3. Oktober 1840 [4]), in das Ganze seines Dramas habe bis jetzt niemand einen Blick getan; es umfasse die Welt mit allen Lebensströmen und repräsentiere die gesamte Schöpfung, von Gott an bis zum unseligsten Narren herunter. In ähnlichem Sinne meint auch Bamberg [5]): „Die Lobsprüche, die der Judith zuteil wurden, hielten sich im Ganzen doch nur auf der Oberfläche“, und betont [6]) die „symbolische Natur“ aller Hebbelschen Werke; und in der Revue Nouvelle [7]) heißt

---

[1]) 1855, Nr. 32, S. 181.
[2]) Nr. 20.
[3]) 1855, Nr. 32, S. 180.
[4]) Br. II, S. 97f.
[5]) Nr. 14, S. 19.
[6]) S. 20.
[7]) Nr. 16, S. 21.

es, die deutsche Kritik habe diese „profonde signification symbolique“ hartnäckig übersehen. Und abermals wünscht Hebbel in der auf Bambergs Veranlassung entstandenen Vorrede zur Maria Magdalena, man möge doch anfangen, in seinen Werken nicht bloß wie bisher die Gestalten sondern auch die Ideen zu berücksichtigen; obwohl er damals Nielssens Rezension schon kannte.[1]) Diese wird Bamberg wohl auch bekannt gewesen sein, dagegen kaum die Engländerschen Aufsätze, der von 46 gewiß nicht, denn am 9. Februar 1846 war die Broschüre schon fertig.[2]) —

Bambergs Auffassung entwickelt nur das weiter, was sich schon bei Nielssen als das „tragische Moment“ fand. Er geht auf den Gehalt der Hebbelschen Dramen aus und bezeichnet das mit den Worten[3]): sie seien „sämtlich symbolischer Natur“, als ob nicht alle Kunst symbolisch wirkte. In der Judith habe der Dichter „die beiden Grundfaktoren der Gesellschaft . . ., das männliche und das weibliche Prinzip, näher ins Auge gefaßt.“[4]) Mann und Weib habe er als Gegner der Frauenemanzipation ihren Platz in der Weltordnung angewiesen.[5]) Denn die Idee sei[6]): „der zum Herrschen geborene Mann, der das Weltengesetz bedroht, fällt, aber von unberufener Hand . . . Auf das Weib bezogen drückt diese Idee zugleich aus: das Weib soll Männer gebären, nicht Männer töten.“ Aber Judiths Tat, „so wenig sie der Natur des Weibes angemessen ist, reicht doch eben aus, die schlummernden Gewalten darzustellen, die sich unter Umständen im Weibe erheben können. Wenn es dem großen Geschäfte entsagen muß: die Lebensobjekte . . . umzuformen, so soll man es darum nicht gerade für unfähig dazu halten.“ Es sei ein Verzicht von ihrer Seite. Wenn also „in

---

[1]) Vgl. an Campe vom 10. Dezember 1843. Die Vorrede dagegen ist datiert vom 4. März 1844.

[2]) Hebbels Briefwechsel I, S. 263.

[3]) Nr. 14, S. 20.

[4]) S. 29.

[5]) S. 30.

[6]) S. 35.

unserer Zeit das Weib von vielen als Märtyrer der Gesellschaft, von noch mehreren aber als bloßes Mittel betrachtet wird, dieselbe zu erhalten", so habe das Hebbel dahin berichtigt, daß nach dem Willen der Natur der Mann, in Ehrfurcht vor der Resignation des Weibes, von seiner Herrschaft so viel abtreten soll, als es nötig hat, um seine passive Lebensaufgabe mit weniger Schmerz lösen zu können.[1]) Hiervon steht nun im Drama nichts. Dagegen gibt Bamberg etwas zum Verständnis des Werks, wenn er[2]) Judith als den „Ausdruck der positiven Potenz im Künstler" bezeichnet und Holofernes — weil er „das Weltengesetz bedroht" — als den der negativen. Die Versöhnung in der Seele des Künstlers „besteht nun darin, daß er sich . . . trotz der bandenlosen Naturkraft, die er in sich walten sieht, dem Weltengesetze unterordnet." Ebenso „verfährt er äußerlich mit den Symbolen seiner Lebensprozesse". So kann Bamberg diese Art der Versöhnung als die wahre, objektive hinstellen — sie besteht ja in der Unterwerfung unters Gesetz — und das Verlangen nach glücklichem Ausgang als den subjektiv beschränkten Wunsch des Zuschauers, selbst versöhnt zu werden.[3]) In der Revue Nouvelle wiederholt dann Bamberg im wesentlichen nur diese Deutung. —

Noch weiter als er wagt sich Hieronymus Lorm, von dem Kuh eine feine Bemerkung[4]) abdruckt[5]): auch er faßt die beiden Helden als Symbole für Mann und Weib auf, den Unterschied der Geschlechter aber als „die Grundlage der Gesellschaft", und so sei nicht erst Maria Magdalena ein soziales Drama, sondern „noch tiefer, inniger und ursprünglicher" sei diese Richtung schon in der Judith eingeschlagen. „Gutzkow war so ziemlich der erste, der das soziale Drama im Sinne der Gegenwart

---

[1]) S. 37 f.
[2]) S. 35.
[3]) S. 39 f.
[4]) Aus einer Rezension der Judith, erschienen am 3. Februar 1849 in der Wiener „Presse".
[5]) S. 97—99.

zu schaffen versuchte. Er kam aber nicht weiter damit, als ohne Kunstgenius die bloße Kunstfertigkeit gelangen kann.“ Er sank immer wieder zu Ifflands überwundener Auffassung herab. Hebbel sei der einzige Dichter gewesen, der „mit positiver Schöpfungskraft“ seiner Zeit[1]) ein hellsehendes Auge für die ganze Bedeutung des modernen Sozialismus gegeben habe. Und nun meint Lorm ähnlich wie Bamberg: Mann und Weib treiben hier ihre Individualitäten über das Maß hinaus, das für den höchsten Zustand erforderlich wäre, und werden so einer des andern tragischer Untergang. —

Besser noch, der Kritiker philosophiert auf eigene Faust weiter, wenn es nur nicht geradezu gegen den Sinn des Gedichtes ist, als wenn ihm das Verständnis für die Hauptmotive fehlt. Julian Schmidt vermißt 1847[2]) in Holofernes jede „sittliche Idee“ und in seinem Untergang die innere Notwendigkeit, überhaupt in seiner Geschichte das immanente Gesetz. So kann er auch 1855[3]) in dem ganzen Problem „nichts Allgemeines, nichts Fruchtbares für die Menschheit“ finden. Und wenn Hebbel dem Kritiker das Recht abspricht, den Dichter wegen der Wahl seiner Probleme zur Rechenschaft zu ziehen, weil seine Schöpfung mit Notwendigkeit entstehe, so antwortet Schmidt, die Kritik habe dennoch das Verhältnis dieser „notwendigen“ Schöpfung eines individuellen Geistes zum notwendigen Gesetz des allgemeinen Geistes zu untersuchen. In der Tat ist diese Untersuchung sehr nützlich — wenn sie möglich ist; nur kann der Beurteiler jedenfalls nie verlangen, daß der Dichter selbst sich künftig danach richte. —

Von Bamberg könnte Taillandier gelernt haben. Nach seiner Meinung wird das Werk von zwei Ideen

[1]) Bei Kuh lautet die Stelle (Nr. 28 S. 98): „. . . der mit positiver Schöpfungskraft, nämlich auf dem Gebiete des Dramas seiner Zeit, ein hellsehendes Auge etc. gegeben.“ Mir ist aber, besonders nach dem was vorangeht, sicher, dass der Satz den oben wiedergegebenen Sinn hat, dass also das Komma nach „Zeit“ vielmehr nach „Dramas“ stehen muss.

[2]) Nr. 18. S. 505.

[3]) Nr. 32. S. 183.

beherrscht. Die eine bezeichnet er unabhängig von Bamberg[1]: „Il n'est pas permis de commettre un crime dans l'espoir d'un bien à venir"; denn „où est l'âme assez sure d'elle-même pour affirmer qu'aucune pensée particulière . . ., aucune passion ne s'est mêlée à la pensée du bien général?" Die andere aber deckt sich mit Bambergs Auslegung[2]: „chaque être a sa destinée dans le monde; . . . celui qui franchit les limites de son être est entraîné à des choses monstrueuses et trouble l'ordre universel." Hebbel geißele hier die „niaises et immorales théories" der Frauenemanzipation. —

Solchen spekulativen Inhalt von größter, allgemeinster Bedeutung, den Hebbel selbst in seine Werke zu legen glaubte[3], kann natürlich doch nur der Philosoph, und nur ein Philosoph derselben Richtung, darin finden. Der rein ästhetische Betrachter wird dann beschämt vernehmen, wie wenig sein armer Geist erfaßt hat. So scheint Heine zu empfinden in dem vom 15. Januar 1855 datierten Vorwort zu „De l'Allemagne". Dort bezeichnet er Friedrich Hebbel und Alfred Meißner — der die Judith im „Weib des Urias" nachgeahmt hatte — als seine Freunde und als „deux poètes du mérite le plus rare", aber von jenem sagt er: „ce n'est pas l'affaire d'un critique banal que de savoir apprécier son esprit." Die halbe Ironie dieser Worte hat der sonst so mißtrauische und empfindliche Hebbel gar nicht gemerkt, denn er schrieb Heine daraufhin am 18. Dezember 1855 einen liebevollen und dankbaren Brief.[4])

Schon 1843 übrigens — nach dem Tgb.[5]) — äußerte sich Heine im Gespräch gegen Hebbel und andere voll Bewunderung über die Judith. Hebbel gehöre mit seiner außerordentlichen Gestaltungskraft noch in die große

---

[1]) Nr. 23. S. 535.

[2]) S. 536.

[3]) Vgl. oben S. 14 f.

[4]) Br. II S. 284. Er teilt ihm u. a. mit, daß er ihm schon im Mai gedankt habe, dieses Schreiben sei aber nicht zur Übergabe gelangt.

[5]) II 2799.

Literaturepoche; in die jetzige Epoche der Tendenzen passe er nicht hinein. 1862 erinnert sich Hebbel [1]), daß Heine ihm damals gesagt habe: „Ich sollte mich eigentlich über Sie ärgern, ich habe das Ende der Kunstperiode vorausgesagt, und Sie beginnen eine neue. Aber Sie sind genug gestraft; Lessing war einsam, Sie werden noch viel einsamer sein.“ Dieser Worte habe er später oft gedenken müssen. Und wenn Heine — nach dem Tgb. vom 14. Oktober 1843 — meinte, es sei „mehr Wahrheit als Natur“ in der Judith, so muß das wohl heißen: sie hat symbolische Kraft, aber es fehlt ihr an Realismus.

Im Gegensatz zu den philosophischen Deutungen erfaßt Gutzkow die Richtung auf das Psychologische: es komme Hebbel auf das „Seelengemälde“, auf die „Werdegeschichte der Tat“ an. Aber er behauptet, das sei uns zu wenig, um deshalb eine so große „Erschütterung unseres Gemüts“ hinzunehmen, „wo wir für das Anekdotische an dem Drama uns immer doch weit mehr interessieren als an dem (sic), was die Nebenzwecke des Verfassers sind.“ Gutzkow lehnt damit eine Grundlage des Stückes einfach ab. Er tut das noch entschiedener dadurch, daß er erklärt, Judiths Tat sei nur in dem „religiösen Kolorit“ und mit der religiösen Motivierung der Bibel erträglich; und es helfe nichts, daß Hebbel, um das Entsetzliche der Tat zu mildern, den „Todeskeim“ schon in Holofernes selbst gelegt habe, indem er ihn zum „Prinzip der Verwegenheit“ machte. Genau entgegengesetzt sagt Hebbel im Vorwort zum Manuskriptdruck [2]), das biblische Faktum habe ihn gleichgültig gelassen — „ja, es empörte mich in der Art, wie die Bibel es zum Teil erzählt.“ Gutzkow kannte diesen Druck seit dem April 1840 [3]), er stellt hier also bewußt einen Gegensatz zwischen sich und Hebbel ans Licht.

Merkwürdig, daß Vischer sich hier mit Gutzkow berührt: „Schade um die gesunde Gröbe, um die heroische

---

[1]) Br. VII S. 151.
[2]) W. I 410.
[3]) Tgb. II 1961.

Gewissenlosigkeit des epischen Gebildes!“ [1]) Die „Tugend“, die ihm Gutzkow, Vischer und andere „zur Sünde anrechnen“ — so drückt Hebbel sich im Vorwort zu Maria Magdalena aus — die kompliziertere, moderne Motivierung von Judiths Tat, — die erkennt Engländer an. 1845 im 1. Artikel nennt er als Hebbels glänzendsten Vorzug „eine wahrhaft dichterische, geniale Auffassung und Verarbeitung des historischen und Sagenmaterials.“ Auch Julian Schmidt meint [2]) wie Hebbel, daß die Tat, so wie die Bibel sie erzählt, uns heute für eine ins einzelne Ausführung zu brutal wäre, daß also die Spaltung der Motive notwendig war aus dem Geist unseres Zeitalters. Er führt die Stelle in Heines „Salon“ von 1831 an, wo die Judith von Horace Vernet geschildert wird und die Worte vorkommen: „Sie hat auch den eignen beleidigten Leib zu rächen.“ Hierdurch sei Hebbel diese Auffassung vermittelt worden.

Während Bamberg auf die philosophische Bedeutung des Inhalts ausgeht, fragt Bollmann nach dem ästhetischen Wert. Er untersucht verstandesmäßig jede Tragödie darauf, ob sie wirklich tragisch ist, und zwar definiert er: [3]) „Tragisch wird eine Handlung erst dadurch. daß das Individuum, welches sie vollbringt, obgleich das Pathos, das ihn (sic) zu der Tat treibt, ein sittlich berechtigtes ist, doch gerade durch diese Tat ein anderes sittliches Recht verletzt und dadurch in Schuld gerät.“ Und er setzt fest: „Jeder tragische Konflikt verlangt aber eine künstlerische Lösung. Diese besteht einfach darin, daß die Individuen, indem sie die Schuld ihres einseitigen Rechts mit ihrem Untergange büßen, zugleich die Berechtigung des entgegengesetzten Prinzips anerkennen, und daß so aus dem Konflikt einseitiger Gegensätze die absolute Idee als die höhere Einheit siegreich hervorgeht.“ Im letzten zeigt sich Übereinstimmung mit Hebbels Lehre von der Tragödie; im ganzen mit Bambergs

---

[1]) Nr. 17, S. 422.
[2]) 1855 Nr. 32. S. 179 f.
[3]) Nr. 19. S. 1338.

Auffassung; und hier wie in Alexis' ähnlicher Theorie spürt man Hegels Einfluß.

Ihn, den ehemaligen Beherrscher der Geister, zitiert Bollmann auch, und Hebbel stellt im März 1844 [1]) triumphierend fest, Hegels Schuldbegriff sei ganz der seinige. An dieser Tagebuchstelle findet man die betreffenden Sätze aus der „Rechtsphilosophie“ [2]) abgedruckt. Der Dichter hat oft genug seine Unabhängigkeit von Hegel beteuert, und in der Tat zeigt sich ja hier, daß er ihn erst nach der Aufstellung seiner Theorien kennen gelernt hat. Hegels „Ästhetik“ freilich wäre da auszunehmen, denn sie wird schon im „Wort über das Drama“ angeführt.[3])

Nach Bollmanns Meinung entspricht nun das Stück seinem Begriff von der Tragödie, und er nennt deshalb Hebbels Änderung des biblischen Hergangs „hochpoetisch und zugleich tragisch.“ „Die Tat war das notwendig berechtigte Pathos der Judith. Diese Tat mußte ihre Schuld werden; sie wird es, indem sie, statt im Interesse der Rettung des Vaterlandes vollbracht zu werden, zu einer egoistischen Privatrache herabsinkt.“ Bollmann vergißt, daß nach seiner Bestimmung die Schuld nicht aus einem Wechsel des Pathos selbst, sondern aus dem Zusammenstoß mit einem andern berechtigten Pathos entstehen müßte. Man könnte vermuten, er habe die Judith mit künstlerischem Gefühl von vornherein gebilligt und wolle dies nun um jeden Preis als berechtigt nachweisen. Aber die Maria Magdalena lehnt er aus einer ebenso verstandesmäßigen Überlegung ab; es ist also einfach die Denkunfähigkeit eines doch nur denkenden Kritikers. Das Merkwürdigste aber bleibt, daß die Judith allerdings mit jener Theorie übereinstimmt und sogar sehr genau, vielleicht am besten von allen Hebbelschen Stücken. Immerhin erkennt Bollmann klar, daß Judiths Schuld, die Ursache der Katastrophe, in dem Wechsel der Motive be-

---

[1]) Tgb. II 3088.
[2]) §§ 115 ff. und 140; Hegels Werke Berlin 1840 VIII S. 197 Anm.
[3]) W. XI S. 7.

steht. Allerdings kann er das von Vischer[1]) haben, dessen Aufsatz er einmal zitiert. Vor Vischer hat es jedenfalls keine der mir bekannten Beurteilungen deutlich genug herausgehoben, auch Nielssen und Bamberg nicht.

Mundt leitet alle Probleme, die Hebbel überhaupt beschäftigt haben, aus Judiths Charakter als dem „Grundstock“ her, und zwar nicht aus dem Motivwechsel, sondern aus der Mischung des patriotischen und des Liebestriebs. Er scheint nicht zu sehen, daß beide von Anfang an zusammenwirken, behauptet vielmehr, daß jener mitten in der Ausführung von diesem überwältigt werde. Wie also in Judiths Seele das Geistige dem Sinnlichen unterliege, so siege andrerseits in dem Kraft- und Sinnenmenschen Holofernes das wahrhaft Männliche und Heroische über die Welt und eben auch über Judith selbst. Auf diese Weise suche Hebbel immer „am liebsten die Dialektik des geistigen und sinnlichen Wesens des Menschen namentlich in der Geschlechtssphäre auf.“ —

Für Gottschall begründet eben dies die Ablehnung[2]): daß „das heroische und patriotische Interesse“ hinter dem Psychologischen und Physiologischen zurücktrete. „Judith“ sei demnach „keine heroische, sondern eine physiologische Tragödie“, sie sei „überhaupt nur eine eventuelle Tragödie“, denn es bleibe ja unsicher, ob die Heldin sich werde töten lassen oder ob sie nach der biblischen Erzählung „hochgeehrt im ganzen Lande Israel“ mit hundert und fünfzig[3]) Jahren sterben werde! „Das ist doch kein tragischer Abschluß!“

Treitschke urteilt wie Gottschall: Judith sei kein tragischer Charakter, weil ihr herrschendes Motiv „die nackte tierische Sinnlichkeit“ sei, und „es sind heilige Schranken, welche das Schamlose von dem tragischen Interesse ausschließen.“[4]) Auch darin stimmen die beiden überein, daß sie Hebbel für einen Geistesverwandten Grabbes erklären. Gottschall stellt Hebbel mit Grabbe

[1]) Nr. 17 S. 422.
[2]) Nr. 31. S. 353.
[3]) So Gottschall. Die Bibel gibt ihr nur hundertfünf.
[4]) Nr. 33. S. 561.

sogar eng zusammen als Hauptvertreter des „originellen Kraftdramas." Treitschke meint, Holofernes sei „wohl der unwahrste aller jener souverainen Kraftmenschen, in deren Schilderung sich Grabbes Geistesverwandte gefallen." Schon Duller will es dem Holofernes gleich angesehen haben, daß er „bei Grabbe in die Schule gegangen war, ohne seinen Lehrer zu erreichen."[1])

Mundts Literaturgeschichte läßt auf Grabbe unmittelbar Hebbel folgen „als einen in manchem Betracht verwandten und kongenialen Geist." Und Heine erblickt Hebbel schon 1843[2]) auf dem Wege Shakespeares, Kleists und Grabbes. 1855, in dem erwähnten Vorwort, leitet er den „auteur de Judith" her aus der „parenté intellectuelle de Kleist et de Grabbé." Zu dieser Äußerung schreibt nun Hebbel am 19. März 1855 an Friedrich von Uchtritz[3]): „Heines Wort ist im besten Sinne gemeint, auch rechne ich mir die Verwandtschaft mit Kleist nur zur Ehre, die zweite aber muß ich ablehnen. Kleist hat sogar direkt auf mich gewirkt, wenn auch nicht auf meine Dramen, sondern auf meine Erzählungen. Von Grabbe habe ich in meiner Entwicklungszeit nie etwas gelesen bis auf die hundert Tage, die mich wohl nicht verführen konnten." Aber hier irrt Hebbel, denn in seinem Tagebuch[4]) findet sich eine — allerdings abfällige — Bemerkung über Grabbes „Herzog Theodor von Gothland" aus dem Dezember 1839, also niedergeschrieben während der Abfassung der Judith. — An Kleist fühlt sich übrigens auch Gutzkow erinnert, nämlich durch das „fast somnambule Sinnen und Gehaben" der Judith. —

Vielleicht der Hauptunterschied zwischen dem Wesen Hebbels und dem Grabbes ist die innere Festigkeit. Schon 1840 erkennt Gutzkow, wohl aus persönlichem Umgang, nicht ohne wehmütiges Neidgefühl: Hebbel habe „die Natur und eigene Lebenserfahrung . . . früh eine weise Besonnenheit und Berechnung seiner Strebungen

[1]) Nr. 9. S. 175.
[2]) Tgb. II 2799.
[3]) Br. V. S. 220.
[4]) I 1834.

verliehen, die ihn eher als andere seines Wirkens und Wollens Meister werden ließ.“ [1]) Deinhardstein sieht überraschend scharf: „Judith ist das Werk eines gereiften Geistes.“ [2]) Taillandier sagt über Hebbel im allgemeinen: „Il joint à un esprit très moderne un merveilleux sentiment des lois éternelles.“ [3]) Der Biograph vom Juni 1860 findet in den Dichtungen der „ersten Periode“ (bis Maria Magdalena) „eine Heftigkeit der Darstellung, die an das fieberhafte Wesen der Kraftgenies erinnern würde, wenn Hebbel nicht schon in den Jugendwerken die sichere Hand bekundet hätte, die alles Besondere unerbittlich unter das allgemeine Gesetz zu zwingen versteht. Dieses Gesetz selbst“, fährt der Anonymus fort, „tritt mit ungeheuerer Heftigkeit auf.“ Dann allerdings: „Der sittliche Weltwille, das Ethos, steht noch nicht als ein von vornherein vom Dichter erkanntes Unveränderliches . . . da, es wird von ihm als solches bloß instinktiv empfunden und im Fortgange des einzelnen Kunstwerkes erst erkämpft.“ [4]) Damit gelangt er schon in die Nähe des mir unbegreiflichen Ausspruchs, den Treitschke ebenfalls im Juni 1860 tut [5]): „Diese Zerfahrenheit der Stimmung, diese Unsicherheit der sittlichen Begriffe des Dichters raubt dem Stücke . . . die innere Einheit.“

Die Charakteristik wird, wo allgemein von ihr die Rede ist, oft wegen ihrer Konsequenz gelobt. Henneberger sagt z. B. [6]): „Die Charaktere sind verzerrt, bizarr, seltsam: aber das Verzerrte, Bizarre, die Seltsamkeit ist scharf gezeichnet.“ — Bei den Hebbelschen Dramen überhaupt sieht Julian Schmidt 1847 [7]) „das Große und Anerkennenswerte“ darin, daß er „ganze Charaktere konzipiert, die unbedingt in eine . . . Leidenschaft aufgehen, wenn diese auch Wahnsinn ist. Aber“, wendet er ein,

---

[1]) Nr. 4 S. 800.
[2]) Nr. 12. S. 244.
[3]) Nr. 23. S. 555.
[4]) Nr. 34. S. 320.
[5]) Nr. 33. S. 562.
[6]) Nr. 26. S. 67.
[7]) Nr. 18. S. 503.

„eben daß sie in der Regel Wahnsinn, wenigstens Krankheit ist", das sei der Fehler, denn „echte Poesie" erfordere „Maß." Doch heißt es hier auch schon[1]: es scheine überall, als habe der Dichter erst einen Charakter in abstracto sich erdacht und frage sich nun in jedem bestimmten Fall: wie muß dieser sich ausdrücken? In Wirklichkeit beweist Julian Schmidt hier nur, daß er selbst außer Stande ist, trotz unzulänglicher Darstellung den Kern einer dichterischen Gestalt anschaulich zu erfassen: da er den Charakter ohne die Charakteristik für etwas Abstraktes und Erdachtes hält.

Vischer dagegen begreift vollkommen[2]: „Hebbels Phantasie schafft organisch Charaktere und Schicksale, aber zerfrißt und durchbeizt alles Naive, Unmittelbare, Sinnliche." 1850[3]) zählt dann Julian Schmidt unter Hebbels Verdiensten an erster Stelle auf die schon 1847 gerühmte Konsequenz: „In der Zeichnung seiner Charaktere läßt er sich niemals, weder durch Nachgibigkeit gegen das Publikum noch durch eigene Bonhommie verführen, von dem ursprünglichen Plane abzugehen; . . . man wird jeden Einfall, jede Empfindung, jede Handlung . . . mit dem beabsichtigten Grundton ihres Charakters in eine direkte Verbindung bringen können." Dies Verdienst sei selten in der Gegenwart, „wo die Reflexion alle Bestimmtheit so zersetzt und zerfressen hat, daß die meisten poetischen Figuren nach dem Bilde ihrer Urheber in Form von Mollusken auftreten." Er lobt ferner[4]) die Darstellung der Leidenschaft, u. a. in der Szene, wo Holofernes der Judith Gewalt antut. Aber nachdem er diese und andre Vorzüge aufgezählt hat, beginnt er sie zu „analysieren", und dabei werden sie zu den „am meisten hervorstechenden Untugenden" des Dichters. In diesem „Glossar" zum vorangegangenen „Text" — so nennt es Hebbel in der „Abfertigung eines ästhetischen Kanne-

---

[1]) S. 508.
[2]) Nr. 17. S. 435.
[3]) Nr. 22. S. 721 f.
[4]) S. 722.

gießers“ — heißt es nun[1]): die Konsequenz in Hebbels Charakteristik sei gemacht, sie sei nicht frei aus eigenem Drang entstanden, wenigstens nicht rein, sondern aus gerechter Opposition gegen die Unbestimmtheit der meisten Figuren aus der Schule des jungen Deutschland.

Hebbel in der „Abfertigung“[2]) nimmt dies so, als spräche Julian Schmidt nicht von den Vorzügen seiner Kunst, sondern von seinem Schaffen als solchem. Dagegen kann er nun siegreich protestieren: in Deutschland am wenigsten werde es einen Dichter geben, den nicht die unbedingteste Nötigung seiner Natur treibe; hier sei er nicht einmal vor dem Verhungern geschützt, und der „Kritikus“ würde, wenn nötig, die Gleichgültigkeit des Staates rechtfertigen durch den Nachweis, daß das Talent gar keines sei.

Julian Schmidt bemerkt ferner, Hebbel führe den Entschluß, seine Personen nichts anderes sprechen und tun zu lassen, als was ihre Eigentümlichkeit ans Licht setzen könne, mit einem Eifer und einer Gewissenhaftigkeit durch, die etwas Ängstliches habe. Aber eine Sammlung von Epigrammen nach einer bestimmten gleichen Richtung hin mache noch keinen organischen, lebensfähigen Charakter.[3]) So ist Hebbel denn für ihn „im strengsten Sinne des Wortes ein Reflexionsdichter“[4]), und von Golo wie von Judith, Holofernes, Tobaldi usw. wird gesagt, sie seien trotz der plastischen Kraft, die für ihre weitere Entwicklung aufgewandt sei, in ihrer Anlage Ausgeburten der Reflexion.[5])

Nicht ohne Berechtigung bezeichnet Julian Schmidt[6]) die beim Holofernes angewandten Darstellungsmittel als sehr unkünstlerisch, wenn er es auch falsch begründet. In „equilibristischen Künsten“, sagt er, würden ihn „ein Renz und Tourniaire doch immer übertreffen, ohne des-

---

[1]) S. 723.
[2]) W. XI. S. 406 f.
[3]) Nr. 22, S. 723 f.
[4]) Nr. 32, S. 170.
[5]) S. 176.
[6]) Nr. 22. S. 726.

halb die fanatische Anbetung irgend eines Menschen zu erregen.“ Aber die Geschichten, die Schmidt hier meint, werden nicht erzählt als Beispiele der turnerischen Kunst des Holofernes. sondern als Beweise seines unbegreiflichen physischen Mutes. Und die „willkürlich gehäuften Blasphemien“, sagt Schmidt zweitens, könne man immer noch überbieten, denn die Willkür habe kein Maß und keine Grenze. Als wenn es Hebbel auf den höchstmöglichen Grad der Selbsüberhebung angekommen wäre, nicht etwa auf eine in bestimmter Richtung und bis zu einem bestimmten Punkt gesteigerte Selbstschätzung. Beide Male liegt die unkünstlerische Willkür nicht in diesen Mitteln — Darstellungsmittel sind es ja überhaupt nur, wenn man unter dem Darzustellenden eine abstrakte Idee versteht, nicht einen Charakter, denn von diesem sind es schon Teile, — sondern in der Art, wie sie angebracht werden. — Nach diesem Tadel greift Schmidt wieder auf den „Text“ zurück: „Ganz anders wird es freilich in der Szene, wo die Leidenschaft in Fluß kommt, wo der wilde Schwindel der Aktion auch dieser Marionette den Schein des Lebens gibt.“ Aber sogleich folgt das „Glossar“: es sei das unnatürlich gesteigerte Hitze — ganz ähnlich wie die Charaktere werde auch die Handlung chargiert. Er meint: bei solchen „chargierten Rollen, wo der starke Charakter aus Mangel an Gelegenheit, seine Kraft in Aktionen zu entfalten, mit seiner Kraft prahlen muß“, da sei Renommage kaum zu vermeiden; und er nennt als abschreckendes Beispiel Holofernes. „Es ist in seinem Auftreten etwas vom Puppenspiel. Er erklärt gravitätisch: Ich bin der grausame Holofernes und schlage jedem, dem ich will, den Kopf ab, und nun läßt er einem nach dem andern den Kopf abschlagen“ usw.

Man erinnert sich hierbei, daß Gutzkow am Beginn seiner Rezension die Puppenspiele von „Frau Jutten“ erwähnt, in denen bereits „durch eine ans Lächerliche streifende Charakterzeichnung des Holofernes“ die Tat der Judith gemildert worden sei: der „lange Holofernes“ war dort „eine Art Knecht Rupprecht und Pickelhäring“. Ob Hebbel wohl so ein Puppenspiel als Kind einmal ge-

sehen oder gelesen hat? Jedenfalls kann Julian Schmidt entweder ein solches oder Gutzkows Kritik gekannt haben.

Das Mittel, Kolossalmenschen durch Renommistereien darzustellen, leitet er [1]) von andern neueren Dichtern wie Zacharias Werner und Grabbe her und nennt daneben ein anderes, das ebenfalls von diesen entlehnt sei: daß sie der Gestalt „überschwängliche, dem Gemeingefühl widersprechende Empfindungen leihen". So glaubt er dann — und hier schlägt das Geistreiche ins Alberne um — den „Mechanismus der Marionette" Holofernes mit Händen greifen zu können: „man darf sich nur für jede Situation die angemessene Empfindung denken und dann den Holofernes das Gegenteil empfinden lassen."

Vor Schmidt tadelt schon Engländer [2]) die Mittel, mit welchen Holofernes dargestellt ist. Auch er vermutet im allgemeinen, Hebbel suche aus „herbem Groll gegen die unentschiedene Zerfahrenheit unserer Zeit" nach der „starren, unwandelbaren Idee des Lebens", nach dem „Beruf unserer Zeit". Freilich meint er, der Dichter habe dieses Ziel noch nicht erreicht, „er stehe noch immer drinnen im Strudel unserer Tage". Aber von diesem Bestreben leitet er ganz wie Schmidt „eine gewisse Ängstlichkeit" in seiner Charakteristik her. „Er . . . speichert Seelenzug auf Seelenzug zusammen, um nur ganz gewiß einen Menschen hinzustellen. Dadurch ist er eher Virtuos als Künstler im Charakterisieren. . . . Er läßt oft seine Figuren in Monologen sich authentisch interpretieren, daß der Leser nur vollends überzeugt sei. Goethe und Shakespeare haben ganze Stücke, wo nichts „beiseite" gesprochen wird, Hebbel könnte keine Szene schreiben, wo nicht die Personen etwas für sich reden." Seine Menschen seien gleichsam durchsichtig, aber „nicht ein Anatom lehrt uns den Menschen kennen, sondern ein Plastiker. . . . Hebbel kann es nicht über sich gewinnen, irgend einen schönen Zug wegzuwerfen, . . . und zu deut-

---

[1]) Nr. 32. S. 181 f.
[2]) 1845, 1. Art. Nr. 13.

lich merkt man überall, daß der Dichter sich jedes guten Klanges seiner Leier bewußt ist.“

Als Beispiel verwendet Engländer eben auch den Holofernes. Im Gegensatz zu Schmidt weiß er wohl: es ist „ein genialer neuer Wurf, eine herrliche originelle Gestalt. Aber wie zeichnet er ihn?“ Er werde im ganzen ersten Akt nicht durch den Gang der Haupthandlung, die hier überhaupt noch nicht beginne, sondern durch Zutaten charakterisiert: „es geschieht nichts, als daß er steht und lauter Menschen vor ihm vorübergehen, und in der Art und Weise, wie er sie anspricht und wie er mit sich selbst redet, geht uns das Bild seines Charakters auf.“ Aber Engländer deutet an, daß er nur deshalb all diese Vorwürfe anhäufe, um am Ende zu gestehen, daß er den Dichter dennoch liebe. Vor den meisten andern Kritikern zeichnet ihn hier aus, daß er die Mängel der Charakteristik empfindet; vor Julian Schmidt, daß er trotzdem die Gestalten sieht, wie der Dichter sie geschaut hat. Damit steht er, soweit meine Kenntnis reicht, allein neben Vischer, dessen Ausspruch wir kennen gelernt haben.[1]) —

Judith selbst nennt Gutzkow „eine Art weiblichen Renommisten“; sie reflektiere fortwährend über ihre Tat. Dabei erinnert er sich wohl an die Vorrede von 1840, wo Hebbel als die Absicht seines Dramas bezeichnet, den Gegensatz des „echten ursprünglichen Handelns“ und des „bloßen Sich-Selbst-Herausforderns“ darzustellen. Gutzkow findet das Auseinanderbreiten ihrer Gefühle und Stimmungen etwas eitel; sie sei kalt, „ein Reflexionswesen mit Selbstanatomie, Selbstbelauschung“. Dem entgegen und schwer begreiflich meint Nielssen, sie sei in ihrem Kampf „mit hoher Einfachheit geschildert“. — Diezmanns Literaturblatt preist sie als die großartigste Gestalt, die die deutsche Dichtung seit Jahren hervorgebracht habe, als „ein heroisches Weib, das . . . nicht den Mann spielt, sondern vom Mann fordert, Mann zu sein“, das in der Männerwelt Heroismus sucht und ihn im Feind ihres

[1]) Oben S. 25.

Vaterlandes findet; deshalb sei sie dem männlichen Publikum so unbequem. Dann wieder wird sie ein „Naturweib“ genannt, das „auch ohne Beinkleider ein Mann“ sei. Und so behauptet auch Gutzkow, sie lege das Weib gänzlich ab. Beides ist richtig, nämlich an verschiedenen Stellen des Stückes, für verschiedene Seiten von Judiths Natur.

Braun will nichts wissen von dem Kampf ihrer Gefühle, denn er sei nicht edel, sondern ekelhaft. Julian Schmidt findet 1847 [1]) dafür den ungrammatikalischen Ausdruck: „ein psychischer Cloak“. Später [2]) fügt er hinzu, Hebbel habe sich an Shakespeare angelehnt: es sei „eine romantisierte Kleopatra, die Buhlerin mit Mondsucht und Weltschmerz“, ebenso wie für Holofernes Richard III. das Vorbild sei. „Mir wird unheimlich“, sagt er, „in dieser trüben Mischung entgegengesetzter Elemente; gebt uns die lüsterne Hetäre, das königliche Weib voll Frechheit und Blutdurst (— das bezieht sich wohl auf Kleopatra —), aber macht die Venus (— also eine Göttin, ist wohl gemeint —) nicht zur Libitina! bringt nicht die Religion hinein!“ Das letzte muß wohl auf die biblische Herkunft des Stoffs gehen.

Dagegen führt Schmidt 1850 [3]) als Beispiel an für Hebbels hinreißende Schilderung der Leidenschaft: die Szene, in welcher Holofernes der Judith Gewalt antut, einschließlich des Vorspiels (das Schaudern ihres Gemahls in der Hochzeitsnacht) und der Nachwirkung (der Mord des Holofernes und die darauffolgende Stimmung der Heldin bis zum Schluß). „Die Schilderung“, meint er, „wird vielleicht empören, aber sie wird hinreißen.“

Aus den beiden Aufsätzen erkennt man, wie persönlich er dem Dichter gegenübersteht: er ist für ihn das, „was abschreckt und anzieht“. Hebbels Leidenschaft bezwingt ihn unwiderstehlich und er sträubt sich dagegen; es ist eine mehr sinnliche als künstlerische Wirkung, und statt sich selbst gibt er dem Dichter die Schuld daran.

[1]) Nr. 18. S. 506.
[2]) S. 509.
[3]) Nr. 22. S. 722.

— 1855[1]) sagt er von derselben Szenenreihe: „sie ist abscheulich, eine Bordellszene im ärgsten Pariser Geschmack, aber sie ist mit einer bewunderungswürdigen Wahrheit geschrieben.“ Also im Geist, im Zweck findet er anscheinend keinen Unterschied zwischen Hebbel und jenen Pariser Stücken.

Treitschke kann durch keine psychologische Feinheit für die „Bestialität“ der Heldin entschädigt werden. Saphir erhebt laute Klage, daß Hebbel das „keusche, gottbegeisterte Weib“ der Bibel zu „einer Kokette im Riesenmaße der antiken Tragödie“ verhunzt habe, indem er ihr „das Motiv sinnlicher Entbrennung unterschob“. „O Hebbel“, ruft er aus, ganz im Sinne Julian Schmidts[2]), „du hast dich nicht nur am Drama, du hast dich an mehr noch, an der Poesie des heiligsten aller Bücher auf das verwegenste versündigt.“ Dagegen versteht Duller schon 1843, daß man hier „durch den Schleier der Sinnlichkeit in das innerste Heiligtum des Frauengemüts blickt“.[3]) Der Wiener Rezensent von 1850 ist entzückt von der „heroischen Gestalt“ dieser „Orientalin mit ihrer Sinnesglut und ihrer Schwärmerei, mit ihrer Liebesucht und ihrer Gotterfülltheit.“ — Ebenso rühmt Engländer[4]) die „auflauernde Seelenkenntnis“ in der Darstellung Judiths. Ihn freut auch, wie gesagt, die moderne Auffassung ihrer Tat.[5])

Modern soll nur die Feinheit der Beobachtung sein, die Komplikation der Beweggründe; die Motive selbst sollen, wie wir oben[6]) erfuhren, der Epoche der Handlung entsprechen. Dies letzte ist freilich nicht immer der Fall. Daher wirft Bollmann der Judith vor, sie habe moderne Philosophie studiert und ihre Lieblingslektüre

[1]) Nr. 32. S. 182.

[2]) Er bestreitet übrigens, daß dieser „literarhistorische Pamphletist“, dieser „unbedeutende Literat aus Leipzig“, der auch so ein „Pseudogott“ wie Hebbel selbst sei, ihn gegen den Dichter aufgebracht habe: nur Hebbels Werke seien es gewesen.

[3]) Nr. 9. S. 175.

[4]) Nr. 13. 1845, 2. Artikel.

[5]) Nr. 13. 1845, 1. Artikel.

[6]) S. 13.

sei Goethes Faust gewesen. Hettner stellt sie mit Hebbels Mariamne zusammen als „allermodernste, Georg Sandsche Frauencharaktere", die künstlich aus altjüdischen Gestalten herausgeschnitzt seien — obschon Hebbel den einmal angeschlagenen Grundton mit genialster Folgerichtigkeit festhalte. Aber diese Modernität hat auch eine interessantere Seite, auf die in Westermanns Monatsheften hingewiesen wird: „Das Weib, das Schiller eigentlich nur abstrakt und Goethe nur als passiven Faktor der sittlichen Welt . . . dargestellt hat, wurde durch Hebbel ein aktives Moment des sittlichen Lebens, und das schöne Geschlecht mag den Dichter der Judith und Mariamne als einen neuen Frauenlob immerhin begrüßen." Hiermit ist wohl Hebbels Absicht getroffen, und was jene Kritiker tadelten, gilt nur für die unbeholfene Darstellung.

Ich erwähnte schon, wie Hebbel sich im Vorwort zur Maria Magdalena beklagt: „man hat mir die Judith und die Genoveva fast auf den Kopf gestellt, man hat mir in der erstern namentlich das Moment, worin ihr ganzes Verdienst liegt, die Verwirrung der Motive in der Heldin, . . . zum Vorwurf gemacht, mir also geradezu die Tugend als Sünde angerechnet." Diese Verwahrung ist vor allen gegen Gutzkow berechtigt. Er ist wohl derjenige, der die Motivierung von Judiths Tat am willkürlichsten beurteilt. Die verzagten, unbedeutenden Einwohner der kleinen Stadt Bethulien, meint er, sind das Opfer nicht wert, ja sie sehnen sich kaum nach der Befreiung. Aber dies ist auch für Judiths Entschluß „fast Nebensache": sie unternimmt die Tat, „weil sie sieht, — daß Männer nicht den Mut dazu haben!" Das erinnert an die Auffassung des Berliner Publikums, wie Diezmanns Literaturblatt sie wiedergibt; also ist Gutzkow hier wohl von den „geistvollen Entgegnungen" berlinischer Blätter beeinflußt, die er erwähnt.

Hier war vom Entschluß die Rede; den Mord, nach der erzwungenen Umarmung, begründet Nielssen eigenartig, aber ganz willkürlich: „Im drängenden Kampfe innerer Verwirrung findet sie endlich den Halt in ihrer Neigung (zu Holofernes) selbst; opfert sie nicht ihr Herz

den Juden, wenn sie jetzt Holofernes tötet? Die Größe ihres Wehs scheint bei ihr die Schwere der Tat aufzuwiegen.“ Aber Nielssen versteht natürlich auch: „es ist die in ihrer Menschheit tief verletzte Jungfrau, die sich an ihrem Bewältiger rächt“, und er empfindet sogar: „so wird sie auf das rein menschliche Gefühl zurückgeführt und dadurch verklärt und geadelt.“ Übrigens merkt er ihr noch etwas andres an, was nicht ausgesprochen, sondern nur dargestellt ist, nämlich daß nach der Tat Holofernes als ihr Ideal vor ihr steht und sie sich deshalb verabscheuen muß.

Wienbarg erkennt schon ganz klar den Wechsel der Motive, und daß in ihm die Tragik liegt, — daß die Erkenntnis dieses Wechsels sie zu Boden schlägt. Gut versteht ihren ursprünglichen Trieb Diezmanns Literaturblatt: sie verhöhnt jeden Mann, der kein Held ist. „Nur wenn er ihr den Eindruck einer entschiedenen Geistesgröße gibt, verzeiht sie ihm die Schwäche ihres eigenen Geschlechts.“ Sie findet den Helden im Feind ihres Vaterlandes, „der als Held zugleich ein Ungeheuer ist. In diesem Taumel der Wollust und des Entsetzens gibt sie sich ihm hin und schlägt ihm das Haupt herunter.“ — Bamberg führt ihren Ausruf im 2. Akt an: „Ich möcht ihn sehen!“ und erkennt darin „einen geheimen sinnlichen Zug“, der zum Entschluß, wenn auch untergeordnet, beitrage; und er fügt dem noch „Ruhmsucht“ hinzu. Er lobt diese Komplikation, denn „eine Art heroischen Wahnsinnes“, meint er, wäre lächerlich gewesen. [1])

Für Julian Schmidt ist [2]) Judith „eine große Seele, die das Bedürfnis hat zu lieben, anzubeten, aber nur, was dieser Anbetung würdig ist; die aber auch zugleich das dämonische Gelüst in sich trägt, das man den schwangern Weibern nachsagt, den Drang ihrer Seele im Zerstören zu befriedigen.“ Dies letzte: daß sie mordet, was sie liebt, habe ihr verstorbener Mann in der Hochzeitsnacht geahnt, deshalb habe er sie nicht berührt; so

[1]) Nr. 14. S. 36 f.
[2]) Nr. 18. 1847. S. 505 f.

Schmidt der Rationalist. Nun, fährt er fort, werden ihre beiden Ideale erfüllt: ein Mann erscheint, der ihrer Anbetung wert ist, und zugleich die Möglichkeit einer patriotischen Heldentat. „Um so glühender muß diese Idee sie ergreifen, da sich dieser Heroismus im Zerstören äußern darf.“ Darauf wird dann der Konflikt mit dem Wechsel der Motive ganz richtig erklärt. Die willkürliche Annahme perverser Zerstörungslust in Judith bezeichnet so recht die nicht geistlose, aber oberflächliche Art dieses Kritikers. Seine selbsterdachte Psychologie macht er dann Hebbel zum Vorwurf als „einen psychischen Cloak.“ —

Daß Judith den Helden heimlich schon „in die Ferne“ liebt, hebt auch Vischer hervor. Er fügt die Gegenantriebe hinzu: sie muß ihn als Feind hassen, und sie muß ihn doppelt hassen, weil sie ihn lieben könnte. Er gibt auch den Wechsel der Motive richtig an samt den tragischen Folgen. [1]) — Engländer sagt [2]) nichts von Liebe, er nennt als Beweggrund nur Patriotismus und nach der Schändung statt dessen den Wunsch nach Rache. — Henneberger [3]) motiviert zunächst mit Patriotismus, aber die biblische Darstellung sei „für eine Hebbelsche Tragödie zu einfach, ich möchte sagen zu natürlich“: Ruhmbegierde tritt also hinzu und nach der Vergewaltigung der Wunsch nach Rache. Henneberger gibt zu, daß die biblische Begründung auf der Bühne unser Gefühl verletzen würde, aber er meint, dem sei nur durch Änderung des Schlusses abzuhelfen; durch die Hebbelsche Motivierung werde es nur noch schlimmer. —

Gottschall [4]) nennt außer dem Patriotismus ebenfalls Ehrgeiz und Wunsch nach Rache. Ihm sind das zu viel Motive. Den Wechsel der Triebfedern erwähnt er, anscheinend in tadelndem Sinn. — Treitschke [5]) erkennt an, daß diese Heldin erst durch den inneren Kampf „dem

[1]) Nr. 17. S. 421 f.
[2]) Nr. 13. 1. Artikel.
[3]) Nr. 36. S. 65 f.
[4]) Nr. 31. S. 353.
[5]) Nr. 33. S. 561.

modernen Bewußtsein verständlich“ wird, aber er findet sie „bestialisch“: unter ihren Gefühlen „der religiösen Begeisterung für ihr Volk“, der Ruhmbegierde und „der geheimen Liebe zu dem einzigen ganzen Menschen, den sie kennt, tritt,“ so meint er wenig verständnisvoll, „bald die nackte tierische Sinnlichkeit als das herrschende Motiv hervor.“ — Bollmann, diesmal am sonderbarsten, tadelt, daß der Entschluß zur Tat im 2. Akt durch nichts im Vorangegangenen motiviert sei. Er zweifelt übrigens auch an der „organischen Bedeutung“ der Geschichte von Judiths Ehe. Dasselbe gesteht schon 1840 Auguste Stich-Crelinger in dem Brief an Amalie Schoppe: es sei ihr nicht ganz klar geworden, inwiefern etwa die Schilderung zur Charakteristik der Judith beitragen solle; und sie bekam darauf von Hebbel nicht dieselbe Erklärung, die er später Engländer gegeben zu haben scheint[1]): daß Judith dadurch als Werkzeug Jehovahs gekennzeichnet werde, sondern die rein psychologische, daß der Liebesgenuß für Judith noch den Reiz des Unbekannten haben müsse, um stark genug unterhalb des Bewußtseins zum Entschluß mitwirken zu können (so verstehe ich wenigstens Hebbels etwas allgemeine Ausdrücke).[2]) Selbständig erkennt dies Julian Schmidt 1855[3]), und er fügt mit erstaunlich guter Fassungskraft noch hinzu, diese Geschichte sei notwendig, um zu versinnlichen, wie Judith „vor sich selber ein Grauen, vor den Scheingestalten der Alltagswelt eine tiefe Verachtung empfindet und sich nach etwas Ungeheurem sehnt, um sich von der Last eines ihr selbst unverständlichen Lebensrätsels zu befreien.“

Von Holofernes gebraucht Gutzkow den Ausdruck „Begriff“, er nennt ihn „die absolute Gottvergessenheit, das Prinzip der Verwegenheit.“ Hierin verrät sich dasselbe Gefühl, dem Bamberg später in der Revue Nouvelle bewußten Ausdruck gibt; zunächst allgemein: „ces personnages ne sont que des prête-noms dont il s'est servi pour représenter la destinée tragique de l'homme en

[1]) S. o. S. 12.
[2]) Br. II. S. 31 f.
[3]) Nr. 32. S. 180.

général"; dann von Holofernes im besondern: „. . . un pareil personnage est moins la représentation de la réalité qu'un symbole, dans lequel le poète a incarné son idée et qu'il ne faut pas confondre avec une froide allégorie." In der Tat: Holofernes ist ein Symbol und keine Allegorie, denn er ist natürlich nicht „die Kraft", sondern „der Kraftmensch." Aber er ist nichts als das, er hat nur Eigenschaften seines — sehr abstrakten — Typus, und daher konnte er nicht durchweg aus (innerer) Anschauung entstehen, sondern trägt Spuren von Verstandesarbeit, die der wohlwollende und unkünstlerische Kritiker nicht gesehen hat.

Wohl aber erkennt Wienbarg die „abstrakte Steigerung" der Charaktere, das Sammeln großer schlagender Züge „für den Begriff", wobei nicht immer die Natur zu Rate gezogen sei. Für Kuh [1]) vereinigen Hebbels poetische Gestalten als „individualisierte Typen" die Allgemeinheit der griechischen Tragödie und die Differenzierung der Shakespeareschen Menschen. Taillandier stimmt hier mit Bamberg überein, dagegen viel weniger mit Hebbels eigener Theorie, obwohl er gerade dies behauptet: „L'auteur de Judith est persuadé qu'un drame est, avant tout, un tableau symbolique; ses héros sont des types, des personnifications hardies, chargées de représenter . . . les luttes invisibles de la conscience; telle est, selon lui, la mission de la scène dans le XIX. siècle."

Den Holofernes selbst, den Inhalt seines Charakters, bezeichnet Gutzkow, wie gesagt, als das Prinzip der Verwegenheit. Bamberg sieht in ihm „la personnification de la force brutale et déréglée de la nature primitive, de la force qui s'étend sans frein et sans mesure aux dépens de l'ordre universel." Trotzdem sei er aber noch menschlich. So sagt schon Nielssen, er sei, „so sehr er auch das gewöhnliche Maß überschreite, streng in den Grenzen des Menschlichen gehalten." — Wienbarg erklärt, Hebbel habe Holofernes zu einem Nebukadnezar, wie er in der Bibel erscheint, gemacht und aus diesem

[1]) Nr. 28. S. 23.

Ungeheuer dann einen genialen Menschen erzeugen wollen, vielleicht nach dem Vorbild der letzten Lebenszeit Alexanders. An der Unmöglichkeit dieser zweiten Aufgabe sei er gescheitert: Holofernes „bleibt eine Bestie“ und ein Prahlhans. Weiterhin bezeichnet Wienbarg als einen Fehler, daß er die Stadt, wie in der Bibel, aushungert, statt sie zu erstürmen, und für einen noch schlimmeren, daß dies (am Anfang des 5. Akts) durch reifes Alter andeutungsweise motiviert wird; beides vertrage sich nicht mit der übrigen Charakteristik. Hohl, meint er, wäre Holofernes freilich auch sonst, aber er wäre doch vom Widerspruch befreit. —

An Wienbarg erinnert Gottschalls Meinung: „Holofernes ist . . . eine Natur, aus deren dumpfer Tierheit Blitze der Offenbarung leuchten. . . . Er ist der Gott und die Bestie, beide in eins verschmolzen, und doch unfähig, zum Menschen zu werden.“ — Taillandier: „la personnification de la force abjecte“; im 4. Akt: „c'est le génie même du mal“; „il renferme en lui les mille variétés et la hideuse progression du mal. Cette peinture du monstre révèle une effrayante énergie.“ Aber Taillandier weiß auch: „le général de Nabuchodonosor parle comme le citoyen Stirner“ usw. Dies letzte sagt schon Bollmann, der es als Beispiel für die fehlerhafte Anlage der Hebbelschen Charaktere anführt — während auch er die „eiserne Konsequenz“ in ihrer Durchführung hervorhebt. Er leitet das „ungesunde, reflektierende Element“ in den beiden Helden her aus „Hebbels unseliger Manie, modern sein zu wollen.“ Seine Werke seien allerdings Opfer an die Zeit, aber unkünstlerische.

Ganz ähnlich rügt Vischer in seinem 7 Monate früher erschienenen Aufsatz [1]), die naive Erzählung der Bibel sei

[1]) Nr. 17. S. 421. — Bollmann kannte wahrscheinlich diese Charakteristik. Wenn er S. 1138 „einen geistreichen Ästhetiker“ anführt, der „neulich“ die moderne Überreiztheit der Hebbelschen Gestalten als zu sehr „gepfeffert und gesalzen“ bezeichnet habe, so soll das wohl eine Entschuldigung sein für die vielen Stellen, an denen er offenbar Vischer folgt, ohne ihn zu nennen. Jene Bemerkung, die bei Vischer nebenher öfter wiederkehrt, ist bei Bollmann fast grundlegend geworden.

in ein modernes Bewußtsein hineingeschraubt. Er hält Holofernes für einen „aufgeblasenen Frosch." Auch Heine urteilte 1843 [1]), er sei nicht ganz so wie das übrige „zum Vorschein gekommen", sondern gebrochen; wenigstens die Masse werde ihn nie verstehen. Doch meinte Heine — mit derselben Unterscheidung wie Bollmann — er sei in seiner Selbstvergötterung sehr tief „angelegt", und Hebbel hätte ihm, dem blassen jüdischen Spiritualismus gegenüber, gern noch mehr kecke Lebenslust geben können.

Bereits dem Kritiker in der Vossischen Zeitung von 1840 philosophiert Holofernes zu viel, besonders aus dem „jetzigen weltschmerzelnden Lebensüberdruß" heraus. Julian Schmidt bemerkt [2]), seine mystischen Reflexionen über Gottheit und Menschheit seien dem barbarischen Zeitalter so widersprechend als möglich und machten die Gelüste dieses „Wüstlings" nur noch widerlicher; und später [3]): es sei ein Richard III., der den Feuerbach studiert hat. Ein ander Mal [4]) nennt er ihn einen ausgemachten Pedanten, weil er, der kein Gesetz über sich anerkennt, doch „in einer schwachen Stunde mit der Judith über die Würdigkeit oder Unwürdigkeit einer Handlung sehr schulmeisterlich moralisiert." Gemeint ist wohl eine Stelle im 4. Akt.[5]) — Der Wiener Rezensent von 1850 ist über Holofernes begeistert, außer wenn er philosophiert; Engländer dagegen bedingungslos. Saphir schimpft über die Einmischung moderner Spekulation.[6])

Fast alle scheinen die Sprüche des wilden Feldhauptmanns sämtlich ernst zu nehmen. In der Vorrede von 1840 zeigt aber Hebbel, daß er über seinem Helden steht, daß es also sehr wohl erlaubt ist, manches ironisch aufzufassen. Nur Gutzkow, der diese Vorrede kennt [7]), lobt den Darsteller Fehringer wegen seines „gesunden Humors",

---

[1]) Vgl. Tgb. II 2799.
[2]) 1847. Nr. 18. S. 505.
[3]) S. 509.
[4]) 1855. Nr. 32. S. 182.
[5]) W. I S. 53, Z. 7 ff.
[6]) Nr. 29. 2. und 3. Artikel.
[7]) Tgb. II 1961.

und die Wiener Kritik von 1849 sagt von dem Schauspieler Löwe, er habe „den trotzigen wilden Humor, den der Dichter in den Charakter des Holofernes gelegt habe, auf ebenso geistvolle als glückliche Art hervorzuheben gewußt.“ — Über das Verhältnis der Helden zu den andern Figuren äußert sich der Wiener Beurteiler von 1850, man könne nimmer verstehen, daß jene beiden „Riesengestalten“ in dieser „Pygmäenwelt“ sich nicht miteinander vertragen und die ganze Erbärmlichkeit mit ein paar Fußtritten vertilgen.

Die Volksszenen des 3. Akts nennt Wienbarg „höchst lebendig“. Gutzkow findet sie so natürlich, daß sie „aus dem Rahmen des Lebens zu treten scheinen“. Hier zeige sich „die lyrische Natur des Vfs., sein Talent für witzige Pointe, für Antithese und jene feine Gabe, sogar Zustände und Situationen wie Epigramme zuzuspitzen.“ Diese letzte gute Bemerkung gilt in der Tat ganz besonders für Hebbels Lyrik und, nach dem Wortlaut scheint es, für die Lyrik jener Zeit überhaupt: man braucht ja auch wirklich nur an Heine zu denken, um sie zu verstehen. Was aber Hebbels „Talent für witzige Pointe“ betrifft, so sieht der Wiener Deinhardstein richtiger, daß ihm das Komische hier mißlingt, infolge des „Ernstes seiner Natur“.

Bollmann sagt, die Volksszenen seien meist voll individuellen Lebens, aber er tadelt unter anderm, daß auch das „übersalzene Moderne“ sich darin zeige, besonders in dem „überreizten, ungesunden Witz“: wohl mache sich in Momenten der Verzweiflung gerade der Humor geltend, aber nie ein fader und flacher Witz. — Engländer[1]) behauptet mit einer Bescheidenheit der künstlerischen Ansprüche, wie wir sie schon bei andern kennen gelernt haben und auch künftig noch wahrnehmen werden, man bekomme Durst vor dieser Darstellung der Wassersnot in Bethulien. — Mundt hebt die Volksszenen als „vortrefflich gelungen“ hervor. — Selbst Heine urteilte 1843[2]): die Darstellung der Zeit und des Volks

[1]) Nr. 13. 2. Artikel.
[2]) Tgb. II 2799.

sei, ohne daß Hebbel nach Art der Romantiker in weitläufigen Einzelheiten luxuriiert hätte, außerordentlich geglückt; ein einziger Zug gebe oft das Bild. Henneberger lobt[1]): „wie klar, wie durchsichtig, wie lebensvoll ist das alles; nur daß auch hier die Lust an dem Ungeheuerlichen den Bogen manchmal überspannt." So dankbar war man damals für einen Hauch von Realismus. — Merkwürdig ist Treitschkes Urteil, wahrhaft empfunden seien allein — er will wohl besonders den Holofernes ausschließen — die glaubenseifrigen Gestalten des jüdischen Volkes; hier sei es dem Sohne strenger bibelfester Bauern leicht gewesen, aus voller Seele zu schaffen.

Die Vorgänge im ganzen bieten für Bollmann „ein Gemälde voll echt dramatischen Lebens", und ihn dünkt, dies sei besonders durch die „talentvolle, erfindungsreiche Änderung des Schlusses" erreicht worden, der in der biblischen Erzählung „durchaus episch, aber weder dramatisch noch tragisch" sei. — Gottschall fürchtet, die „Einheit der tragischen Kollison" werde vielleicht durch die „zu große Fülle dramatischer Motive" beeinträchtigt. — 1862 heißt es in den „Männern der Zeit", in diesem Werk sei die biblische Naivetät erkünstelten und raffinierten Verwicklungen gewichen, wobei aber nicht geleugnet wird, daß die „Poesie des Häßlichen"[2]), deren Matador Hebbel sei, darin mit unwiderstehlicher Macht zum Ausdruck komme.

Am bezeichnendsten sind die Urteile über die Sprache. Der Kritiker in der Vossischen Zeitung erkennt ihr Phantasie zu, aber „sie hat durchaus den Kopf, nicht das Gemüt zum Grunde, und in der Fülle der Gedanken und Bilder sind neben treffenden gar manche, die nur in Momenten der Überspannung für haltbar zu erachten." Dennoch sei die Sprache „die glänzendste, für dichterisches Talent zeugende Seite des

---

[1]) Nr. 26. S. 67.

[2]) Dies Wort ist ohne Zweifel durch den Titel der Rosenkranzschen „Ästhetik des Häßlichen" angeregt oder durch irgend eine Stelle dieses Bnches, das aus einigen Hebbelschen Dramen, allerdings nicht aus der Judith, Beispiele des Hässlichen entlehnt.

Dramas.“ Gutzkow rühmt von ihr: „sie ist hier kein Vehikel, sondern Tat selbst. . . . in sich schon charakterisierend und das Charakteristische selbst.“ Für das Ganze wünscht er, daß „das Elegische ein wenig tiefer aus dem Grund eines weicheren Gemütes tönte“, daß die Sprache, statt aus „hingeworfenen Sentenzen und Antithesen“ ein Mosaik zu bilden, dem Gefühl freien Lauf ließe. — Dem widerspricht nicht, was Braun ausstellt; die leidenschaftliche Erregung wolle gar nicht aufhören, das Wort strebe zu absichtsvoll nach Kraft und Größe, als daß der Leser ein ruhiges Wohlgefallen davontragen könnte. — Bamberg[1]) sagt von der „Poesie“ in diesem Drama — es scheint, daß er die Ausdrucksweise meint —, sie bewege sich ebenso in einer lebendigen Natursprache wie in einem gewissen idealen Schein, und damit trifft er vielleicht die Absicht des Dichters.

Wenn man an das leere Pathos der damals modernen jungdeutschen Dramatik denkt, begreift man um so mehr solche Urteile, wie Wienbarg, Engländer und Bollmann sie abgeben. Wienbarg nennt die Sprache „einfach, lauter, direkt“; nicht in ihr, sondern in der Charakteristik liege das Übertriebene und das sei ein gutes Augurium; eine feine und wenigstens in der Hauptsache zutreffende Bemerkung. Ihn freut an der Sprache, daß sie nicht die frühe Glätte wie gewöhnlich bei deutschen Dichtern habe. Engländer betont[2]) im allgemeinen an Hebbels Dramen, ihre Sprache sei wie gehetzt; jedes Wort sei von Bedeutung; sie sei von straffer Gedrängtheit. Ihre Schönheit liege nicht in glänzenden Flittern, sondern in der „echt menschlichen Innerlichkeit“. „Nicht Rhetoren sind es, die bei ihm auftreten, wie bei (sic) den meisten übrigen Dramen der Gegenwart.“ Aber er sieht doch hier scharf genug: „Bisweilen erhält . . . seine Diktion durch diese kurzen harten Pinselstriche etwas Skizzenhaftes, Fadenscheiniges, Affektiertes und Wunderliches.“ — Bollmann rühmt: „Hebbels Sprache ist ruhig, einfach

---

[1]) Nr. 14. S. 41.
[2]) 1845. Nr. 13. 1. Artikel.

und vermeidet absichtlich den Effekt, dabei ist sie jedoch prägnant, kernig, derb; nicht durch Prunk und Zierrat blendet sie, sondern sie ergreift und reißt hin eben durch ihre Ruhe und eine in sich feste plastische Gediegenheit.“ Das gelte ganz besonders vom Dialog kurz vor und nach dem Mord. — Der Wiener Rezensent von 1849 äußert sich über die Sprache: „Sie beugt sich fast wie eine volle Ähre unter ihrer Gedankenlast. Es weht durch sie ein tief poetischer Hauch, besonders in der Szene mit dem Stummen und mit dem Propheten auf dem Markte zu Bethulien.“

An der Technik empfindet Gutzkow gerade das Mangelhafte, Unentwickelte sympathisch, denn er spricht von der „keuschen Naivetät“, mit der sie den dringenden theatralischen Anforderungen genüge. Er tut dies erst 1842, um dem gegenüber die Genoveva herabzusetzen. Nielssen rühmt „überall das schönste Ebenmaß“. Duller erwähnt die „Kühnheit der Komposition“.[1]) Bollmann[2]) sagt: „der Plan und die Entwicklung . . . sind so einfach, klar, scheinen mit solcher Notwendigkeit aus der Idee des Ganzen hervorzugehen, alle Effekte werden mit so wenigen Mitteln bewirkt, daß das ganze Werk nach dieser Seite hin einen antik-plastischen Charakter trägt.“ Es sei durchaus kein Kompositionsfehler, daß die Heldin im ersten Akt weder auftritt noch erwähnt wird, im Gegenteil werde ihr durch die Vorführung des Holofernes und später der Not Bethuliens gleich ein gewisser Grad von Interesse gesichert. — Treitschke lobt „die in mächtigem Aufschwung stetig anschwellende Handlung“.[3]) — Etwas Sonderbares findet sich bei Saphir. Er scheint dem Dichter wenigstens zum Teil die Originalität aberkennen zu wollen. Nachdem er nämlich von Hebbels Verhältnis zur Geschichte gesprochen und (irrtümlich) zugegeben hat, daß die Handlung der Judith den überlieferten Vorgängen genau entspreche, fügt er hinzu: „noch mehr, wir können ihm das Werk nennen, welches

[1]) Nr. 9. S. 175.
[2]) Nr. 19. S. 1339.
[3]) Nr. 33. S. 562.

ihm zur Aufeinanderfolge der Szenen die besten Winke gegeben haben mochte".

Für die Berliner Aufführung des Dramas verlangte Auguste Stich-Crelinger in dem erwähnten Briefe mehrere Änderungen. Die Beschreibung der Hochzeitsnacht sei — „leider!" — für das Theater bei weitem zu durchsichtig; ebenso das Gespräch zwischen Holofernes und dem Hauptmann [1]), besonders die Stelle „Weib ist Weib" [2]); das abgehauene Haupt des Holofernes dürfe nie, auch nicht verdeckt, auf die Bühne getragen werden; das Erscheinen Judiths in Bethulien sei nicht imposant genug, ihre Tat müßte vorher dem Volk erzählt werden. Hebbel ging offenbar auf ihre Bedenken ein. In dem Fragment seiner Antwort, das er im Tagebuch verzeichnet [3]), setzt er auseinander, dramatische und theatralische Kunst fielen nicht zusammen; jene empfange nur ihre letzten und höchsten, diese empfange alle ihre Gesetze von der Schönheit. Diese Theorie mag wohl seiner derzeitigen bedrängten Lage und seiner geringen Bekanntschaft mit dem Theater zuzuschreiben sein.

Auch Wienbarg meint, daß der 5. Akt weit über das auf der Bühne Zulässige hinausgehe; nicht daß Hebbel es etwa auf sinnliche Wirkung angelegt habe, aber er habe der Schadenfreude gegen eine äußerlich dezente, innerlich gemeine Welt nachgegeben. Lotz fürchtet fast, es werde „sämtlichen deutschen Bühnen für die Darstellung der Judith und des Holofernes an dem erforderlichen Zeuge mangeln". Nielssen schließt seinen Aufsatz mit einem versteckten Vorwurf gegen die deutschen Bühnen: „täuschen wir uns nicht, so wird diese Judith von Nationen, die an der Spitze der Bildung stehen (Engländer und Franzosen) mit Anerkennung aufgenommen werden und von ihrer Nationalbühne herab, als darstellbares Drama, von großer Wirkung sein."

Der Dialog in Diezmanns Literaturblatt macht sich das Verhältnis von „Dramatisch und Theatralisch" ge-

[1]) 5. Akt. W. I. S. 56—59.
[2]) W. I. S. 58, Z. 23 ff.
[3]) II 1919. Desgl. Br. II, S. 31.

radezu zum Thema. Es heißt darin zwar: „Was wirklich dramatisch ist, ist gewiß auch theatralisch, ich meine darstellbar und wirksam auf der Bühne“. Aber dann wird von den Dichtern verlangt, daß sie sich der Welt nicht entziehen, daß ihre Gedanken und Gefühle der Welt zugänglich sein sollen, daß sie ihr Leben in dem haben sollen, was die Gegenwart erfüllt; und Gutzkow wird hier zu den „deutschen Einsiedlern“ gerechnet. Schließlich, auf den Vorschlag der Dame, „ergeben“ sich für heut Abend die beiden Konversierenden „aus Verzweiflung der Birch-Pfeiffer“. Im besondern bestreitet Herr v. S., daß man Hebbels Stücke wie die Shakespeareschen durch Wegschneiden der ‚Auswüchse‘ „für die Bretter zurechtrücken“ könne. Moderne Dichtungen seien nicht so reich wie Shakespeares Dramen. „Ein Hebbelsches Stück hat nur eine einzige Situation. Beruht diese auf einer seltsamen Annahme, so ist dem Ganzen nicht weiter zu helfen. Und an Seltsamkeiten leidet der Tiefsinn Hebbels.“ Ob diese Verbindung von Eigenart und Tiefe vielleicht auf einem innern Zusammenhang beruht, wird nicht untersucht, und ebenso wenig, ob jene scheinbare Armut nicht bloß eine strengere Organisation des Dramas verrät.

Wilibald Alexis betont, daß Hebbels Dichtungen durch und durch dramatisch seien und führt als Belege aus der Judith an: den Anfang, die Szenen zwischen Holofernes, dem Oberpriester usw., die Volksszenen. „Und was wäre großartiger, gewaltiger als die Szene zwischen Mirza und Judith, als die letztere aus des Holofernes Kammer tritt; wer darin nicht die größte dramatische Kraft und Wirkung erkennt, der scheint uns durchaus unfähig, über dergleichen zu urteilen.“ Der Kritiker bemerkt weiter im Anschluß an das Vorwort zur Genoveva, er habe es selbst schon früher an der Judith empfunden, daß auch diese „zwischen Tat und Begebenheit schwanke“ (Hebbel sagt nicht „schwankt“, sondern „in der Mitte schwebt“).

Wie Alexis erkennt auch Deinhardstein Hebbels „dramatische Kraft“ an, meint aber, gerade deshalb habe er es nicht nötig, wie die unfähigen Dramatiker die Anforderungen der Bühne zu vernachlässigen. Dies sei in

der Judith „hin und wieder“ geschehen. „Große Meister aller Zeiten haben es gezeigt, wie innig die poetischen Anforderungen sich mit den theatralischen verbinden lassen.“ Diese Unterscheidung von Poesie und Bühne ist sehr bezeichnend für jene Zeit, allerdings auch besonders für den Theaterpraktiker Deinhardstein. Aber auch der Theoretiker Henneberger sieht Hindernisse der Aufführung[1]: in der Begründung von Judiths Tat, in dem wahllosen Gebrauch der Metaphern und Ausdrücke, „wenn sie nur recht drastisch sind“, in der Enthauptung des Holofernes auf offener Bühne und ganz besonders in dem, was Judith über ihre Entehrung sagt. Alexis dagegen, dem Hebbels Dichtungen „durch und durch dramatisch“ sind, begreift auch, als seltene Ausnahme in jener Zeit: „In diesem Bewußtsein liegt die Kühnheit begründet, daß Hebbel nicht zum Theater hinabsteigen, sondern daß er dasselbe zu sich heraufziehen will. Nur so ist eine Regeneration der dramatischen Kunst zu erwarten . . . Hebbel verdient die größte Teilnahme, weil er diese anzustreben scheint.“

Mundt findet in der Judith „eine große Meisterschaft des dramatischen Stils“. Und in den Wiener „Rezensionen“ von 1853 heißt es mit Bezug auf die Vorstellung von 1850 in Wien, dieses „geistreiche“ Werk werde sich stets auf dem deutschen Repertoire erhalten. Darin liegt eine kleine Bestätigung für die früheren beifälligen Urteile von Alexis und Deinhardstein.

Julian Schmidt wiederum behauptet 1855[2]: daraus, daß er für die Aufführung die Szene der Schändung, „den Knotenpunkt des Stücks“, fortlassen mußte, hätte Hebbel sehen können, daß die Nichtachtung des wirklichen Theaters sich unausbleiblich räche. Mache ein Problem dergleichen Motive notwendig, so sei das ein Zeichen, daß das Problem unberechtigt sei! Mit der Weltgeschichte und ihrem idealen Publikum sei der Dichter nur verbunden durch „den Boden, auf dem er

---

[1]) Nr. 26. S. 66 f.
[2]) Nr. 32. S. 182 f.

steht", d. h. wohl durch sein wirkliches Publikum: als wenn dieses das zeitgenössische sein müßte!

Das Schicksal der Aufführungen war verschieden. Die erste kam im Juli 1840 durch Auguste Stich-Crelinger am Berliner Hoftheater zu stande.[1]) Hebbel notiert[2]), sie habe Beifall gefunden. Der Referent in der Haude und Spenerschen Zeitung preist den „Geist der Inspiration", mit dem die Hauptdarstellerin das „Geheimste, Heiligste", was der Dichter in die Heldin legte, zur Anschauung gebracht habe — ohne zu ahnen, daß diese Inspiration nicht vom Werk, sondern unmittelbar vom Verfasser ausgegangen war.[3]) In der Vossischen Zeitung wird berichtet: „Während der Vorstellung erfolgte mehrmals laute Anerkennung, doch mischte sich auch Mißstimmung ein, die am Schluß sich stärker bezeichnete, obwohl der Beifall überwog. Mit ungeteilter Stimme wurde aber Mad. Crelinger gerufen und nach ihr Herr Grua" (der Darsteller des Holofernes).

In dem Dialog in Diezmanns Literaturblatt von 1843 erinnert sich „Herr von Sinnen" noch sehr gut, mit welchem Enthusiasmus die Crelinger an die Aufgabe ging. „Sie hatte lange keine Rolle im großen Stil gegeben. Sie entwickelte in diesen Szenen die ganze Gewalt der entfesselten Leidenschaft. Ohne vom Geist unseres Zeitalters" — damit ist die Frauenemanzipation gemeint — „etwas wissen zu wollen, diente sie ihm doch zum Ausdruck und ergriff mächtig durch die Wahrheit ihres Spiels . . . Sowie Judith am Souffleurkasten das ganze Geschlecht herausforderte, lief ein Lächeln über die Versammlung, und in der großen Szene mit Holofernes, der sich betrinkt und sie wüst umarmt und hinter die Szene schleppt, witterten die Berliner etwas von der Hamburger Matrosenluft, die diese kolossalen Naturmenschen atmen." Darauf erwidert „Frau v. B. Es kommt wohl viel auf das Publikum an, wenn eine Dichtung verunglückt."

Von der Hamburger Vorstellung am 1. Dezember

[1]) Vgl. Tgb. II 1961, 1976.
[2]) Tgb. II 2037.
[3]) Tgb. II 1958 und 1989, Briefe vom 3. April und 23. April 1840.

1840 bemerkt Hebbel[1]): „Das Stück fand lauten und stillen Beifall, das ganze Haus war namentlich während des letzten Aktes, den ich sah, in echt tragischer Erregung.“ Auch Gutzkow sagt: „Die Aufnahme des Dramas war sehr wohlwollend . . . Der erste Akt spannte; der zweite gefiel.“ Und, was uns interessant ist: „Es galt, bei unserm Publikum den Vorwurf, den man ihm seit dem „circassischen Paar“ machte, es könne Höheres nicht begreifen, zu widerlegen.“ Gegenüber diesen beiden Zeugnissen für die Hamburger Aufnahme kommt es nicht in Betracht, daß derselbe Gutzkow 1875 in den „Rückblicken“[2]) erzählt: „Auch die gepriesene „Judith“ wurde ohne jeden Erfolg gegeben. Das Haus war erschreckend leer, niemand von den Bewunderern . . . rührte die Hand.“ Hier färbt offenbar der Neid seine Erinnerung.

Schon 1840 scheint ihm dies Gefühl Hebbel gegenüber nicht ganz fremd gewesen zu sein. Denn nachdem er an derselben Stelle berichtet hat, wie Töpfer ihm in Hebbel „den neuen Shakespeare“ ankündigte, fährt er fort und verrät dabei, wie er sich gleich getroffen fühlte: „Da hatte ich den Stoß“ — dann allerdings: „ertrug ihn aber ruhig, denn ein Messias der deutschen Bühne hieß ja auch ich in auswärtigen Kritiken.“

1840 übrigens tadelt er das für die Bühne eingerichtete Drama — das Buch erschien ja erst ein Jahr später, und er bespricht nur die Aufführung — weil darin die Schändung Judiths wegfiel und deshalb auch der tragische Schluß. Auch Hebbel selbst schilt 1862[3]) über diesen Schluß; er sei ihm „von dem alten Direktor Schmidt in Hamburg, der bereits einen noch verrückteren, ohne Hebbels Zutun in Berlin fabrizierten akzeptiert hatte, in seinen höchsten Nöten abgedrungen worden.“ Ebenso äußert sich über den Theaterschluß der mehrfach genannte Kritiker bei Gelegenheit der Wiener Aufführung, die[4]) am 1. Februar 1849 stattfand. Von der Aufnahme

[1]) Tgb. II 2196.
[2]) S. 31.
[3]) Br. VII S. 272.
[4]) Tgb. III 4526.

heißt es da: „Das überfüllte Haus folgte dem Drama mit gespannter Aufmerksamkeit, überschüttete Frau Hebbel[1]) und Herrn Löwe mehrmals auf offener Szene mit Beifall und rief nach dem zweiten und letzten Akt den Dichter, der auch erschien. Judith hat einen vollständigen Erfolg gehabt.“ Der Dichter selbst schreibt im Tagebuch[2]), das Stück habe dem Publikum Respekt eingeflößt, aber keine Liebe abgewonnen. „Das Haus war gesteckt voll, und eine Aufmerksamkeit herrschte, wie im Tempel.“ Kuhs Broschüre[3]) bestätigt den großen Erfolg dieser Vorstellung. Der Eindruck sei eigentümlich gewesen: „Widerstand und Bewunderung kämpften miteinander in jedem Gesicht, es war, als ob der friedliche Kahlenberg sich plötzlich in den flammenträchtigen Vesuv verwandelt hätte. Ein schönes Schauspiel — schien mancher zu denken — aber eine gefährliche Nachbarschaft!“ —

Am 4. November 1852 meldet Hebbel, Judith sei neulich zum 27. Mal „bei brechend vollem Hause“ wiederholt worden. Aber von der Vorstellung am 8. November 1850 -- der ersten Aufführung einer Hebbelschen Tragödie unter Laubes Leitung — sagt ein Rezensent[4]): „Der Besuch war zahlreich, wenn auch unser Logenpublikum dieser Art der Tragödie eben keinen sonderlichen Geschmack abgewinnen zu können scheint.“ Das Werk wurde denn auch nur mehr ein Mal im Jahre gegeben, wie Hebbel am 6. Mai 1854 klagt.[5]) Er freilich gibt Laube daran die Schuld; es sei ein Lieblingsstück des Publikums gewesen.

Bei der Berliner Vorstellung von 1851, mit Frau Hebbel in der Hauptrolle, erregte die Judith nach Hebbels eigener Angabe[6]) Enthusiasmus. Königsberg nennt er ebenda unter den Städten, die sie am frühesten aufgeführt hätten; „später, nach dem Vorgange Wiens, machte sie

---

[1]) Sie spielte die Heldin und wird vom Kritiker sehr gerühmt.
[2]) III 4526.
[3]) Nr. 28 S. 61 f.
[4]) Nr. 21.
[5]) Br. V S. 158 f.
[6]) Br. V S. 53.

fast über alle Bühnen die Runde und ist namentlich, wie in Wien, auch in München ein Lieblingsstück geworden.“ Nach Dingelstedts Angabe, der damals Intendant in München war, errang sie dort im April 1851 „den allervollständigten Sieg.“ [1]) Am 23. Februar 1852 [2]) schreibt Hebbel abermals von der starken Wirkung dieses Jugendwerks; „auch in Stuttgart wird es jetzt auf Dingelstedts Betrieb einstudiert.“ Am 9. September 1854 hatte es mit Bogumil Dawison in Dresden, wie dieser Hebbel berichtete [3]), einen entschiedenen Erfolg; anfangs sei das Publikum befremdet gewesen, dann seien ihm die Augen aufgegangen und die Wärme habe sich bis zum Schluß gesteigert.

[1]) Hebbels Briefwechsel II S. 2 f. Angeführt Br. IV S. 276 Anm.
[2]) Br. IV S. 365.
[3]) Br. VIII S. 86.

Maria Magdalena.

Maria Magdalena hat Hebbel, wie es scheint, berühmt gemacht. Mehrmals finde ich Andeutungen über das Aufsehen, das sie erregte. So wenn der Dichter 1846 schreibt[1]: „Zwar wirkt die Maria Magdalena, die mir eigentlich erst die Bahn gebrochen hat, mehr durch den Stoff als durch die Form. . . .“ Ferner bei Bollmann 1847[2]: der Inhalt habe durch die meisten Blätter die Runde gemacht. Bei Hettner 1852[3]: sie sei von allen Seiten als die bedeutendste Erscheinung unserer jüngsten dramatischen Literatur hervorgehoben worden. Und so noch bei andern.

Der Berliner Modenspiegel hält das Werk für den genialsten Versuch auf dem Gebiete des bürgerlichen Trauerspiels. Mit ihm habe Hebbel seine Laufbahn als dramatischer Dichter erst wahrhaft begonnen. „Eine Geschichte, die sich alle Tage ereignen . . . könnte . . ., nicht wahr? Aber um so tiefer wirkt diese einfache Begebenheit hier, wo sie uns in ihren Ursachen zergliedert wird, wo wir sie so lebendig anschauen, als ginge sie in unserm Nachbarhause vor.“ Julian Schmidt nennt das Stück 1847[4]) Hebbels einheitlichstes Drama, „vielleicht sein Maximum“. Er hält schon das für einen großen

[1]) An Ludwig Gurlitt. 25. Februar.
[2]) Nr. 19, S. 1349.
[3]) Nr. 24. S. 108.
[4]) Nr. 18. S. 507.

Vorzug, daß es in der Gegenwart spielt und in einem Kreis, den der Dichter kenne und darum auch darzustellen vermöge. Das Problem sei häßlich, aber die Ausführung meisterhaft, grandios, eines Shakespeare würdig. 1850 [1]) tadelt er hier wie an Hebbels sämtlichen Stücken die ununterbrochene Folge von furchtbaren Eindrücken: das stumpfe uns ab, „wir werden gleichgültig und lachen zuletzt". In der Maria Magdalena werde aber „durch die vortreffliche Charakteristik der Gemütsbewegung der Lapidarstil der Fabel gemildert". 1855 [2]) erklärt er das Drama in der Ausführung für Hebbels gelungenstes; hier begründet er auch seine Vorliebe für das bürgerliche Drama.[3]) Ruge preist das Werk [4]) als „eine kühne, fertige Tat des Genius, deren großartige Realität durch den gewaltigen Abstand zahlloser ohnmächtiger Ansätze . . . im dramatischen Gebiet nur um so imponierender auftritt." —

Die Idee des Dramas wagt schon der Berliner Modenspiegel sehr philosophisch-allgemein zu deuten, anscheinend veranlaßt durch die Bemerkung in der Vorrede: die Kunst sei die realisierte Philosophie. Die Schuld an allem Unglück trage, wenn auch nicht unmittelbar, der alte Anton, d. h. „die Grausamkeit der Moral, die sich dem jungen, sich anders als sie entwickelndem Leben widersetzt . . . und es dadurch zum Todeskampf gegen sich (d. h. wohl: gegen die Moral) herausfordert." Bekämpft werde hier das Vorurteil, „welches das gefallene Mädchen, das doch nur der Natur anheimgefallen ist, mit Schande bedeckt", und diese Tendenz sei sittlich. — Bambergs Auslegung sagt nicht mehr als dies, nur viel breiter und in philosophischer Formulierung. Er war, während Hebbel den größten Teil des Stücks in Paris schrieb, sein täglicher und fast einziger Umgang [5]) und mag da manche Aufschlüsse erhalten haben. Hebbel las

[1]) Nr. 11. S. 727.
[2]) Nr. 32. S. 187.
[3]) S. 189.
[4]) Nr. 40. S. 89.
[5]) Br. II S. 297 und 335.

ihm das Werk sofort nach der Vollendung vor und schreibt darüber[1]): „er drang gleich beim Hören in den innersten Mittelpunkt ein und wußte mir nachher über das Ganze auf eine Weise Rechenschaft zu geben, die mich sehr erfreute. . . . (Er meinte,) es sei ihm unbegreiflich, wie ich mich mit niederländischer Treue an den beschränkten Kreis hätte binden und doch das Weltganze zur Anschauung bringen können, und allerdings liegt hierin ein Hauptverdienst."

Bamberg war es auch — so erzählt er selbst[2]) —, der die Abfassung der Vorrede anriet. Aus ihr scheint seine Erklärung großenteils geschöpft, besonders aus der Stelle von der „schroffen Geschlossenheit, womit die aller Dialektik unfähigen Individuen sich in dem beschränktesten Kreis gegenüberstehen, und der hieraus entspringenden schrecklichen Gebundenheit des Lebens in der Einseitigkeit."[3]) Er geht auch bei diesem Stück wie bei den zwei vorangegangenen auf den symbolischen Gehalt aus. 1846 sagt er in der Revue Nouvelle[4]), Hebbel zeige uns hier „les effets funestes d'une morale basée, non sur la nature, mais sur des principes de pure convention." Und in der Broschüre desselben Jahres heißt es[5]) — philosophischer, da er zu Deutschen, und zwar noch zu den alten ideologischen, spricht —: „Die Familie des Tischlers Anton könnte in allem Frieden miteinander leben, wenn der Bruch zwischen einer alten und einer jungen Welt keinen Schlund geöffnet hätte." Und weiter[6]): Hebbel habe in Karls Unzufriedenheit nicht die subjektiven Interessen eines Menschen, sondern die Unzufriedenheit der Jugend überhaupt darstellen wollen.

Gegen solche Deutungen des Stücks richtet sich wohl Vischers[7]) Unwille über das „tendenziöse Halloh, womit

---

[1]) Am 4. Dezember 1843. Br. II S. 342.
[2]) Nr. 16. S. 22. Und Allgemeine Deutsche Biographie XI S. 176.
[3]) W. XI S. 62.
[4]) Nr. 16. S. 40.
[5]) Nr. 14. S. 83 f.
[6]) S. 85.
[7]) Nr. 17. S. 429 und dann 428 f.

man es ausgetrompetet", und daß man „jetziger Zeit" von einem Kunstwerk verlange, daß es „eine absolut neue Epoche" begründe, „und zwar nicht nur in der Kunst, sondern im Leben selbst". In Maria Magdalena habe er aber gar keine Tendenz empfunden — bis auf Antons Schlußworte: „Ich verstehe die Welt nicht mehr!" Er nimmt nun aus der Vorrede — deren Stil er, wie das Widmungsgedicht, kräftig heruntermacht — jene Stelle von der „schrecklichen Gebundenheit des Lebens in der Einseitigkeit" und erhält so durch Vergleichung mit dem Stück die Lehre[1]: „Der bürgerliche Familiengeist soll bewußter, flüssiger, denkender, liberaler werden" usw. Das sei aber in Wirklichkeit garnicht der Inhalt des Dramas. Denn erstens vertrete Karl dem Vater gegenüber keine ernsten Forderungen der neuen Zeit: er schwänze die Kirche ja nicht, um ein gutes Buch zu lesen, sondern um Kegel zu schieben, und er verlasse seinen Stand nicht, um eine höhere Tätigkeit anzufangen, sondern „er will einen Mord begehen und dann als Matrose das Weite suchen".[2]) Denselben Einwand bringt Bollmann vor[3]): „Gottlob, in dieser Weise emanzipiert sich der moderne Handwerker nicht!" Und auch Julian Schmidt meint (1855)[4]): daß man den „liederlichen Sohn" einmal mit Unrecht als Dieb behandle, lasse ihn noch nicht als Märtyrer der neuen Zeitideen erscheinen; auch Klaras Handlungsweise hält er aber (schon 1847) für unnatürlich und deshalb unberechtigt.

Ganz entgegengesetzt rühmt Alexis[5]) als höchst treffend geschildert die „deutsche Jugend des laufenden Dezenniums . . . in ihrem unbestimmten Drange nach Großem, nach Genuß . . ., diese teilweis so kräftige Jugend, welcher das Vaterland kein Ziel und keine Lebensarbeit gibt." Indessen faßt Vischer den Einwand zwar etwas zu schroff, aber sein Gedanke ist doch richtig,

---

[1]) Nr. 17. S. 431.
[2]) S. 432.
[3]) Nr. 19. S. 1353.
[4]) Nr. 32 S. 188.
[5]) Nr. 39. S. 1112.

einerlei ob die damalige Bewegung im Volk tatsächlich so ausgesehen hat oder nicht. Nun behauptet er zweitens, auch aus Klaras Schicksal ergebe sich keine Forderung, die speziell den Bürgerstand anginge oder überhaupt speziell modern wäre; denn die „Elastizität", die „Ausgleichungsfähigkeit für tragische Verwicklungen", die der Tischler haben sollte, hänge weniger vom Stand als vom Charakter ab, daneben allerdings von der Bildung, aber die verlange man doch nicht erst seit gestern. „Hebbel ist zu gut zur Tendenz; er ist voll Tendenz im guten Sinne, wenn man das Tendenz nennen darf, daß er ein Inneres, das vom Geist der Gegenwart erfüllt ist, unabsichtlich in die Werke seiner Phantasie niederlegt".[1]) Nur die „prickelnden Schlußworte" nimmt Vischer aus, und ähnlich meint Dr. Wille in seiner etwa einen Monat nach diesem Aufsatz erschienenen Rezension[2]): in den Schlußworten spreche nur der Dichter seine Intention aus, bei Meister Anton seien sie unmöglich, denn ihm müßte das Unglück der Kinder als verdient erscheinen. Wille sieht nicht, daß Anton sich über die Handlungsweise der Kinder, nicht über ihr Schicksal wundert, und Vischer hätte bei seiner letztgenannten Bemerkung bedenken sollen, wie verschieden von bloßen zeitgemäßen Schlagworten eine verkörperte Tendenz sei und wirke.

Ebendies wendet gegen ihn Bamberg ein in einer „Nachschrift" zu seinem Ende 1846 entstandenen Aufsatz über Maria Magdalena.[3]) Vischer habe die symbolische Seite ganz übersehen, er nenne das tendenziöse Absicht, was, ohne der Naivetät des Stückes zu schaden, in ihm das Symbolische sei. „Der Dichter . . . hat das Resultat seines Stückes nirgends gezogen . . ., sondern die Idee schimmert überall nur symbolisch durch." In der Tat beachtet Vischer hier den Unterschied von Tendenz und Idee, obwohl er ihn erwähnt[4]), nicht genug, sonst dürfte er die Bestimmung des Inhalts nicht so eng fassen, vom

[1]) Nr. 17. S. 433.
[2]) Nr. 41.
[3]) Nr. 42. S. 148 bis 150.
[4]) Nr. 17. S. 432 oben.

Konflikt nicht, im Namen der vorausgesetzten „didaktischen Absicht", so typische Modernität verlangen; daß er diese letzte nicht fand, hätte ihn auf den richtigen Weg leiten sollen. Merkwürdig ist dabei noch — Bamberg findet es unerklärlich —, daß sich die Einleitung seines Aufsatzes [1]) gerade mit dem Unterschied beschäftigt zwischen aufgeklebten tendenziösen Anspielungen, ferner zeitgemäßen Ideen als Ursachen äußerer Konflikte und drittens Kämpfen neuer Empfindungsweisen mit alten. Dort wird sogar gesagt [2]), Hebbel habe diese dritte Art „in ungewöhnlichem Grade" mit Geschick für die Bühne zu vereinigen gewußt — „freilich nicht ohne den Übeln der Zeit nach andern Seiten einen bedeutenden Tribut zu zahlen."

Ganz in Vischers Nähe steht hier Ruge: „In der Maria Magdalena steckt . . . alles, nur nicht die Tendenz, die man ihr vorwirft oder hoch anrechnet." Er polemisiert gegen einen „superklugen Doktrinär" in „einem Leipziger Theaterblatt", der in dem Stück „eine durchgehende Auflösung des Begriffs der bürgerlichen Schande" findet. Der wahre Hauptgedanke des Dramas, versichert er, sei „fast in allen Zügen . . . scharf ausgeprägt." Zum Überfluß sei er in der Vorrede geradezu ausgesprochen. Und er führt eben jenen berühmten Satz an. Aber er deutet die „schroffe Geschlossenheit" und die „Gebundenheit in der Einseitigkeit" nicht auf die moralischen Anschauungen der Personen, wie es Bamberg und nach ihm Vischer u. a. tun, sondern auf ihre Charaktere. „Die unfreie, in ihren Kreis gebannte und festgerannte Individualität, deren ungebändigter Selbständigkeitstrieb und unbeugsame Starrheit im härtesten Konflikt mit ihresgleichen sich aufreibt und nutzlos zerstört, das ist die alte deutsche Erbsünde, der ewige Grundzug der deutschen Geschichte . . .[3])" „In diesem Sinne hat allerdings Maria Magdalena eine großartige Tendenz. Aber die Meinung ist nicht, als ob Hebbel sein Stück mit diesem Gedanken geschrieben. Es ist vielmehr zu erklären aus der indivi-

[1]) S. 419 f.
[2]) Nr. 17. S. 421.
[3]) Nr. 40. S. 89.

duellen Entwicklung des Dichters. Hebbel ist, wie seine Dichtungen und seine Persönlichkeit gleicherweise bekunden, selbst ein Charakter, eine nordische Natur von seltener gewaltiger Energie. So bildet das tiefe Ringen des Charakters mit sich selbst das Thema aller seiner bisherigen Dichtungen und ihrer männlichen wie weiblichen Helden."

Das wird nun näher ausgeführt: „Gegenüber stehen sich Vater, Sohn und Tochter. Die Mutter hat nichts von diesem Blut, von dieser unbeugsamen Kraft." Und so wird dann auch Klaras Fall erklärt als der Schicksalstrotz einer ungebändigten Natur, während z. B. der Modenspiegel bemerkt, Klara sei um so leichter zu verführen, weil sie so gefühlvoll sei. Weiter heißt es bei Ruge: „Die Befangenheit in alten, engherzigen Vorurteilen ist dem Dichter durchaus nur Mittel und sekundär." Denn solche fänden sich, meint er wie Vischer, „heut kaum noch als Spinnewebe in irgend einem verrotteten Winkel." Das Drama zeige sonnenklar, daß es nicht die Auflösung eines vergänglichen Vorurteils darstellen wolle, sondern ein ewiges Naturgesetz des Charakters; als Beispiel führt Ruge die Stelle an, wo Anton erklärt, wie er zum „borstigen Igel" geworden sei. „Aber allerdings bedurfte der Dichter für den Meister Anton einer geschlossenen Weltanschauung, und da er eine solche in unserer infusorischen Zeit nicht fand, mußte er in die nächste Vergangenheit zurückgreifen."[1]) Ruges Auffassung nimmt also die gewöhnliche als Bestandteil in sich auf; sie ist zugleich tiefer und weiter als diese. Während Vischer, wie wir sehen werden, das Beste über die Form sagt, hat Ruge den Inhalt am tiefsten erfaßt. Ja bei dem interessanten Vergleich Hebbels mit Gutzkow fühlt er sogar, im Gegensatz zu den vielen, die ihn damals — wie es wohl noch heute vorkommt — als einen reflektierenden Dichter abtaten, die Ursprünglichkeit in ihm: „Hebbel geht naiv auf seine Tragödie los; er vertieft sich in die eherne Notwendigkeit seiner Starrköpfe; . . . Gutzkow dagegen

[1]) Nr. 40. S. 90.

ist nicht so naiv.“ Gutzkow habe im „Uriel Acosta“ viel mehr als eine Tragödie gewollt, er habe „unsere ganze Zeit“ auf die Bühne bringen wollen, „und sollte er darüber die Tragödie zum Malheur . . . travestieren müssen.“ [1]) Der Rugeschen Deutung kommt der Berliner Modenspiegel vielleicht schon nahe, wenn er die Motivierung von Klaras Hingabe aus Eifersucht (so faßt er sie auf) „eine so tiefe tragische Grundlage des Ganzen“ nennt, daß wir dadurch „in das innerste Getriebe der Herzens- und Gemütsdialektik geführt werden“, und wenn er von der „notwendigen Kollision dieser Charaktere“ spricht.

Dieselbe Deutung wie Bamberg hat Dr. Wille, aber er ist wohl kaum durch ihn beeinflußt, sondern geht anscheinend selbständig von der Vorrede aus sowie von Antons Schlußworten. Die Intention sei, eine in Trümmer gehende Welt zu schildern, das Tragische liege in dem Untergange edler Naturen in dieser Übergangsperiode zwischen einer zerfallenden und einer neu erstehenden Weltanschauung. Der Bambergischen Ansicht von der Tendenz folgt Rötscher [2]): das Werk sei kein Tendenzstück, „denn es prägt in einem einzelnen . . . Fall ein allgemeines Weltgesetz ab und entbindet also dadurch ebenso sehr den Blick von dem einzelnen Fall, als es ihn zugleich wieder darauf einschränkt.“

Überhaupt schließt sich Rötscher der Auffassung an, die Bamberg 1848 breit auseinandersetzt. Danach [3]) bildet das Stück ein „Gebrechen der Gesellschaft“ ab, die Folgen „unserer Begriffe von Reinheit und Befleckung des Weibes“, die zwar „in der Natur selbst begründet“ sind, aber „sich allzu starr und dogmatisch abgeschlossen“ haben und nun „mit den mehr natürlichen, nicht nur zeitlich sondern ewig berechtigten Verhältnissen in einen notwendigen Konflikt“ kommen. Der Vorgang ist deshalb in die bürgerliche Welt verlegt, weil die größte Wirkung dort entstehen muß, wo die Individuen „nicht genug Geistesfreiheit haben“, um, wie der Gebildete es könne,

[1]) S. 92.
[2]) Nr. 44. S. 146.
[3]) Nr. 42. S. 144.

„zwischen einem an sich sittlichen Gesetze und einem menschlichen Vorurteil“ zu unterscheiden. Das unentstellte Wesen der Religion kämpft hier mit ihrem dogmatischen Element: „Dieses Verhältnis ist tragisch, weil es natürlich und nur eine Äußerung des allgemeinen Weltgesetzes ist, demzufolge alles Lebendige sich dialektisch vernichten muß, sobald es reif ist, den Inhalt neuer höherer Formen zu bilden.“ [1]) So ist der Anschluß an Hegels Entwicklungslehre erreicht, und stände statt „dialektisch“ da: „im Kampf ums Dasein“, so wäre der Satz vielleicht heute modern.

Gottschall begeht einen großen Irrtum, indem er schon Judith und Genoveva als soziale Tendenzstücke auffaßt, die „in ihrer letzten Konsequenz gegen die eheliche Treue und ihr mörderisches Extrem gerichtet“ seien. Maria Magdalena nimmt auch er als eine „Tragödie der bürgerlichen Ehre“; von ihr und ihrer Vorrede aus mag er zu seiner falschen Parallele gelangt sein. Er erklärt Hebbel für den „größten sittlichen Revolutionär unter allen deutschen Poeten.“

Über die enge Bürgermoral als Grundlage der Dichtung macht Treitschke eine gute Bemerkung [2]): „Hier wagte Hebbel aus der Not eine Tugend zu machen; er wagte „die schreckliche Gebundenheit in der Einseitigkeit“ — jene Klippe, woran so viele bürgerliche Dramen und Dorfgeschichten scheiterten — selber zum Mittelpunkt des tragischen Kampfes zu erheben.“ Damit ist das Verhältnis der Maria Magdalena zum alten bürgerlichen Drama klar erkannt; unrichtig wäre es allerdings wohl, wenn damit gemeint sein sollte, Hebbel sei sich dieses Verhältnisses bewußt gewesen. Vischer: „... ein Werk, das dadurch Epoche macht, daß es dem bürgerlichen Trauerspiel, das an der komödischen Kleinlichkeit seiner Motive und an der grobsinnlichen Abwägung der tragischen Gerechtigkeit hingesiecht war, einen neuen Geist ein-

[1]) Nr. 42. S. 147 f.

[2]) Nr. 33. S. 563. — Ziemlich denselben Gedanken hat neuerdings wieder ausgeführt Arthur Eloesser in seinem Buch „Das Bürgerliche Drama“, Berlin 1898, S. 216 bis 218.

gehaucht hat.“ [1]) Ganz und gar übersieht Kürnberger [2]) den Unterschied vom alten bürgerlichen Drama, das sich vollständig innerhalb des Standes bewegte, während bei Hebbel die Standesmoral zum Gegenstand geworden ist. Gerade Hebbel, sagt er, baut die ganze Katastrophe auf die Sinnesart des Bürgerstandes; der Dichter soll aber eine Form des Staatslebens nicht zum Faktor der Poesie erheben, denn „warum wären sonst Kotzebue, Iffland und die Birch-Pfeiffer sprichwörtlich für die Mittelmäßigkeit geworden?“ Nur die Größe des Talents unterscheide Hebbel von ihnen. Kürnberger scheint die Vorrede garnicht zu kennen; er berichtet über eine Aufführung.

Die enge Moral selbst nehmen Vischer und Ruge, wie wir sahen, historisch, als einst richtigen, jetzt überwundenen Standpunkt. Ebenso sagt bereits 1845 Wilibald Alexis [3]), hier werde der gegenwärtige geistige Zustand des Bürgertums dargestellt, und Engländer führt 1846 [4]) diese Bemerkung an und fügt hinzu: es sei also wie die beiden ersten ein historisches Drama. Auch Kuh [5]) läßt Klara „im Zusammenstoß zweier Welten“ zugrunde gehen. „Hier Meister Anton, dort Karl, zwischen beiden die arme Klara.“ Und der Berliner Modenspiegel sieht sogar schon in die Zukunft und hofft, Hebbel werde in den folgenden Dramen, in denen er andere Probleme der Gegenwart darstellen wolle — und dazu ermuntert er ihn „auf das dringendste“ —, nicht nur die schon vorhandene Sittlichkeit schildern, sondern sich der neuen zuwenden, dem „neuen Entwicklungsprozeß der Gesellschaft“, nämlich dem sozialistischen. Dagegen stellte Bamberg die bürgerliche Moral 1846 als die „konventionelle“ der „natürlichen“ gegenüber; 1848 aber scheint er eingesehen zu haben, daß alle überindividuelle Moral, soweit sie tatsächlich als solche existiert, Ergebnis der Übereinkunft und daß andrerseits auch die Konvention

---

[1]) Nr. 17. S. 424.
[2]) Nr. 43.
[3]) Nr. 39.
[4]) Nr. 15.
[5]) Nr. 28. S. 22 f.

ein Naturprodukt ist, denn er gesteht dem „Vorurteil“ eine „relative Berechtigung“ zu.

Wie weit Hebbel selbst entfernt war von der Einseitigkeit der Tendenz, die Vischer ihm vorwirft, das zeigt am anschaulichsten die Gestalt Antons, am klarsten aber der Brief an die Crelinger vom 11. Dezember 1843, wo von dem „tiefen, gesunden und darum so leicht verletzlichen Gefühl“ des bürgerlichen Kreises die Rede ist, von seinem „zähen und in sich selbst begründeten Beharren auf den überlieferten patriarchalischen Anschauungen“, aber freilich auch von dem „durch keinerlei Art von Dialektik und kaum durch das Schicksal selbst zu durchbrechenden Ideenkreis“ und von der „Unfähigkeit, sich in verwickelten Lagen zu helfen“.[1]) — Dagegen zeigt Kuhs Broschüre die Unreife ihres Verfassers, indem sie sich bemüht, die Unzulänglichkeit dieser Moral, die „den Schwerpunkt in ein rein Äußerliches legt“, recht sinnlich zu machen.[2]) Bemerkenswert ist hier auch das „vorurteilsfreie Votum“ Kürnbergers, der in der Tat von Hebbel sonst garnichts zu wissen scheint. Er glaubt, seine Weltanschauung sei naturalistisch, kenne keine sittliche Bewertung: „er führt die Menschheit dahin zurück, wo keine Schuld ist, weil keine Scham, wo kein Ideal herrscht, weil das unverantwortliche, von der Natur fertige (sic) Subjekt gilt.“ Dieser unbefangene Zuschauer hat also wohl die moralische Tendenz geradezu vermißt, und auch Vischer bekennt ja, daß er im Drama — bis zu den Schlußworten — nichts davon gemerkt habe.[3]) —

Engländer bemerkt treffend[4]), daß diese Bürger ihre Lebensführung ganz von der Achtung „der andern Bürger“ abhängig machen — statt von objektiven Regeln. Wie steht es dann aber mit dem Recht der einzelnen Personen? Nach Bambergs Auffassung[5]) hat Hebbel, „wenn er auch der Natur der Sache gemäß auf dem Standpunkt

[1]) Br. II S. 348.
[2]) Nr. 28. S. 35 f.
[3]) Nr. 17. S. 429.
[4]) Nr. 45. S. 197.
[5]) Nr. 42. S. 147.

des Fortschritts steht . . ., doch Gericht gehalten . . . über alle" Beteiligten. Aber Anton ist für Bamberg eine „in ihrem eigentümlichen Pathos tief berechtigte Natur, deren Schroffheit durchaus nur auf Rechnung der Gesellschaft kommt, in welcher er lebt".[1]) Das ist aus individualistischer Ethik gesprochen. Es müßte beinahe umgekehrt heißen: Antons Schroffheit im Moralischen ist gewiß sittlich, aber seine Moral selbst ist es nicht mehr. Rötscher versteht[2]) das Schlußwort so, als sei Anton in seiner Überzeugung erschüttert, aber diesem Moralisten sieht es wohl viel ähnlicher, daß er die Welt verurteilt, die seiner Idee nicht mehr angemessen ist.

Hebbel schreibt im Tagebuch[3]), „daß sie eigentlich alle recht haben", aber auch das ist wieder aus künstlerischer, individualistischer Moral heraus gesagt. Das zeigt das Wort über Leonhard: „ein Lump kann nichts Böses tun!" sowie die Bemerkung aus einem gleichzeitigen Brief[4]): er sei bloß ein Lump, kein Schuft. Dies widerspricht also nicht Vischers moralischer Auslegung[5]): „Alle tragen im Leiden ihre Schuld ab, die Mutter ihrer allzu nachsichtigen Liebe gegen den Sohn, der Vater die Schuld seiner . . . schroffen, unzugänglichen Ehrenhaftigkeit, . . . der Sohn seiner ungeordneten Sitten, die einem schmählichen Verdacht Recht zu geben scheinen" usw. Auch Rötscher bezieht alles auf ein wirklich gültiges Sittengesetz. Er hebt hervor, wie in Antons Beziehung zu dem Polizisten „das Vorurteil rigoristischer Moral auf den Vertreter derselben zurückschlägt"[6]), und die Schuld des Sekretärs legt er — in Übereinstimmung mit Vischer — in den Zweikampf mit Leonhard: „Indem er diesen herbeiführt, ist auch er ein Opfer des Vorurteils." An der nackten Tatsache, daß Klara gefallen ist, stoße der Sekretär sich nicht, denn er wisse ihr Inneres unbe-

---

[1]) S. 145.
[2]) Nr. 44. S. 147.
[3]) Am 8. Dezember 1843. II 2926.
[4]) An Elise am 5. Dezember 1843. Br. II S. 342.
[5]) Nr. 17. S. 427.
[6]) Nr. 44. S. 148.

fleckt.[1]) Kuh bewertet ihn ebenso[2]) und hebt hervor, daß er mit seinem Urteil über Klaras Tat die Tendenz des Stücks ausspricht; ferner auch[3]), daß das „Minimum falsch verstandener Sittlichkeit“ in ihm für Klara zum Verhängnis wird: denn entschlösse er sich ohne Rücksicht auf Leonhard, sie zu heiraten, so wäre sie gerettet. Dies letzte ist auch wieder in Westermanns Monatsheften angedeutet.

An die Existenz einer wahren überindividuellen Moral, die für Hebbel eine Grundüberzeugung ist[4]), glaubt ja auch Bamberg, aber ihre Verwirklichung ist ihm ein Ideal.[5]) Die „Dissonanz“, mit der das Stück schließe, könne „nur mit der Hoffnung völlig aufgelöst werden . . .: daß die Zeit, und vielleicht schon die nächste, die Lebensanschauung unserer Gesellschaft läutern und so den Anforderungen der Natur immer näher bringen wird.“ Etwas abweichend meint Rötscher[6]), die „Versöhnung“ falle „nur in das Bewußtsein des unvermeidlichen Ausganges“, doch es erhebe sich keine Idee, aus welcher uns die neu erblühende Freiheit entgegenstrahle. „Wir, die Hörer und Leser, ziehen allerdings diesen Schluß, . . . aber . . . es ist nicht das Ergebnis der tragischen Handlung selbst.“ Indes Rötscher versteht[7]): „Hebbels Dramen ringen nach der Versöhnung in diesem Kampfe“ und: „Einem Dichter sind solche Durchgangspunkte nicht zu erlassen . . . Seine Stärke liegt ja wesentlich in der Energie, mit welcher er die besondern Stufen seines Entwicklungsprozesses darstellt.“ Ebenso erhofft auch Alexis[8]) „Morgenröte oder Versöhnung“ von Hebbels nächstem Stück.

Kürnberger vermißt die Versöhnung, weil er garnicht

---

[1]) Nr. 44. S. 149.
[2]) Nr. 28. S. 29 f.
[3]) S. 30 und 36.
[4]) Es macht die genannte Tgb.-Stelle (II 2926) doppelt merkwürdig, daß diese Überzeugung hier zu fehlen scheint.
[5]) Nr. 42. S. 144 f.
[6]) Nr. 44. S. 153.
[7]) Nr. 44. S. 154.
[8]) Nr. 39. S. 1112.

ahnt, daß die ganze bürgerliche Weltanschauung der Gegenstand des Dramas ist; nur einmal sagt er allerdings, Klara werde gemordet „durch eine Caprice, die dürftig genug ein Werkzeug des Weltgerichts sein soll". Folge davon: er selber beurteilt den Fall des Mädchens von der beschränkten Moral aus. Er definiert: „Schön ist die moralische Wahrheit im Kunstwerk nur dann, wenn sie im Geiste der Versöhnung auftritt." Und zwar kennt er eine äußere und eine innere Versöhnung. Die äußere: wenn unter den Gestalten dem Schatten genügend Licht gegenübersteht — und das sei hier nicht der Fall. Die innere: wenn das tragische Leiden als notwendig erscheint, d. h. — und in dieser Gleichsetzung liegt der Hauptfehler des Beweises — wenn der Held aus seelischen Ursachen nicht weiterleben kann. Klara wünsche aber zu leben, sie stehe „tief genug, um mit ihrem befleckten Bewußtsein sich abzufinden". Als ob der Konflikt des Dramas in Klaras Seele stattfände! Kürnberger führt Shakespeare an: aber wenn er die Vorrede gelesen hätte, wüßte er, daß Shakespeare den Kampf und also auch die Versöhnung in den Menschen legt, Hebbel aber beide „unmittelbar in die Idee selbst hineinwirft".[1])

Daß der Inhalt des Dramas die Überwindung einer engen Moral ist, davon weiß, außer Kürnberger und wenigen andern, nur Mundt nichts. Er sieht ein Beispiel der Hebbelschen „Geschlechts-Schicksals-Poesie" darin, daß hier „eine edle, schöne Natur . . . dem rein sinnlichen Moment erliegt, der sie gerade dem von ihr verachteten Mann überliefert." Er vermißt in dieser Poesie die „großen, eine unendliche Perspektive in sich tragenden Dimensionen", die Shakespeare und die Griechen hätten, und ferner die „ideelle Lösung", die — so meint er wohl — in der unendlichen Perspektive liege. Julian Schmidt behauptet, nicht an den moralgeschichtlichen Inhalt glauben zu können: „denn das, woran jene beschränkte Sittlichkeit Anstoß nimmt, ist eben . . . das Unnatürliche, diese bodenlose Willkür der Stimmung . . .,

[1]) W. XI S. 41.

die der strengen Zucht bedarf".[1]) Er sagt nämlich, Klara gebe sich Leonhard hin „im Ärger" über die Untreue des Sekretärs. Nur der Titel und Antons Schlußwort seien allgemeiner Natur, die Tat selbst sei „krankhaft individuell", das Problem — „das Verhältnis des Naturrechts zur Moral" — werde nicht von einem höheren Standpunkt aufgefaßt als dem der gewöhnlichen Meinung.[2])

Ähnlich der Haupteinwand Bollmanns; aber er begründet ihn viel objektiver.[3]) Nach seiner Voraussetzung wäre die Idee des Stücks die Aufdeckung „engherziger sozialer Zustände".[4]) Er wirft Hebbel nicht, wie Vischer, deshalb schon lehrhaften Zweck vor, sondern scheint zu verstehen, daß es zwischen nachtwandlerischem und verstandesmäßigem Hervorbringen noch ein triebhaftes und dabei doch bewußtes gibt. Er bestreitet auch nicht, wie Vischer und Schmidt, daß diese Tendenz in Klaras Schicksal verkörpert ist. Er begreift: „Klara stellt uns die ganze Gattung jener unglücklichen Geschöpfe dar, die, in die Gewalt eines Mannes geraten, der ihre Schwäche zu benutzen gewußt hat" usw. Aber er meint: eben da sie nicht handle, sondern bloß nachgebe, und noch dazu — neben der Schwäche — aus „falsch verstandener Ehre", so gehe ihre Schuld, ihr Unglück aus keinem „berechtigten Pathos" hervor, ihr Fehltritt sei wohl „verzeihlich", aber nicht „sittlich berechtigt". Ihr „Recht" also, wenn es das auf menschliche Beurteilung sein solle, fließe erst aus der Idee des Dramas. Es stehe dem Recht Antons nicht mit gleicher Kraft gegenüber. Für tragisch hält er aber nur den Kampf zweier gleichberechtigter Mächte. Gäbe man dies letzte zu, so wäre der Einwand in der Tat unwiderleglich. Jedenfalls deutet ja auch der von der Sünderin des Evangeliums geliehene Name des Stücks auf einen Zwiespalt in Hebbels Ab-

---

[1]) Nr. 18. S. 507.
[2]) Nr. 32. S. 187.
[3]) Nr. 19. S. 1349 f.
[4]) Vielleicht kannte er Bambergs Broschüre; er spricht von der „kürzlich von einem Beurteiler aufgestellten Ansicht . . ., als ob Klaras Recht eben das allgemein menschliche sei".

sichten [1]), außer wenn man ihm mit Bamberg [2]) einen sehr weiten Sinn geben will und an die Worte denkt: „O frag noch, was alles zusammen kommt, um ein armes Mädchen verrückt zu machen.“ [3])

Aber obwohl Bollmann Klaras „Fehltritt“ höchstens verzeihen will, erklärt er bald danach [4]) ihr Pflichtgefühl — den Trotz übersieht er — für „ein nobles Motiv“ und deshalb das ganze Stück für moralisch einwandsfrei; ein Widerspruch, den ich nur durch ein Versehen erklären kann. Er wäre sonst ein allzu gutes Beispiel für den „Materialismus in der heutigen Moral“, für die Beurteilung nach dem Erfolg, die Wilibald Alexis [5]) angreift. Ihr gibt Alexis die Schuld daran, daß man das Stück „hin und wieder“ als unsittlich verurteilt habe, „weil Klara über ihre Hingebung an Leonhard mit ganz unverschleierten Worten spricht, und,“ fährt er fort, „man erzählt, daß eine Schauspielerin in Berlin sich deshalb geweigert habe, die Rolle zu spielen.“

Das letzte ist nicht ganz zutreffend. Hebbel gibt im Tgb. vom 23. Januar 1844 den Inhalt eines Briefes der Auguste Stich-Crelinger wieder, und da heißt es: „aber, aber — — die Heldin ist schwanger, und das ist ein unüberwindlicher Stein des Anstoßes.“ Nur hiergegen richten sich auch die Einwände aus Hebbels Antwortbrief, die unter demselben Datum im Tgb. eingetragen sind. Vielleicht ist die Erläuterung richtig, die Bamberg 1846 [6]) gibt: „Madame Crelinger craignant pro-

---

[1]) Allerdings scheint das Stück erst kurz vor der Vollendung diesen Titel erhalten zu haben. Bis dahin nennt Hebbel es „Clara“ (s. Tgb. II 2408) oder schlechtweg „Ein bürgerliches Trauerspiel“ (s. Tgb II 2910 und 2926; dagegen schon Br. II S. 299 und dann Tgb. II 2975 Z. 90). In dem Brief an die Crelinger vom 11. Dezember 1843 (Br. II S. 347 ff.) drückt er die Befürchtung aus, daß der symbolische Titel zu Mißverständnissen Anlaß geben könnte; er habe deshalb fürs erste den allgemeinen an seine Stelle gesetzt.

[2]) Nr. 42, S. 146.

[3]) W. II S. 51.

[4]) Nr. 19. S. 1351.

[5]) Nr. 39.

[6]) Nr. 16. S. 21.

bablement que ce rôle d'une jeune fille qui a failli ne compromît celle qui le jouerait"; es habe sie nämlich eine ihrer Töchter spielen sollen. Nur aus der Übereinstimmung mit der Crelinger kann man ferner erraten, was der Anonymus im „Neuen Europa" von 1845 mit dem „Umstand" meint, „welchen die Gesellschaft nicht füglich für darstellbar hält" und um dessentwillen „dieses wunderbare Gedicht . . . mit seiner erschütternden Wahrheit schwerlich jemals" werde gegeben werden. —

Alexis erkennt die Sittlichkeit der Hebbelschen Darstellungsweise in ihrem Ernst und in ihrer Wahrheit; Bamberg (1848) darin, „daß der Dichter, wenn er auch der Natur der Sache gemäß auf dem Standpunkt des Fortschritts steht . . ., doch Gericht gehalten hat über alle bei jenem Konflikt beteiligten Personen." [1]) Vischer [2]) schilt auf „die schleichende Geilheit der Frivolen", die sich in die Vorstellung der Schwangerschaft verbeiße. Engländer erregt sich über „gewisse" Kritiker: „Die sittliche Schärfe, den eisernen, moralischen Ernst eines Kunstwerks unsittlich zu nennen, ist nur einer böswilligen Deutung möglich. . . . eine wahre, tiefe Verschlingung eines Knotens können eben diese Schwächlinge nun einmal nicht ertragen, sie ist eine Zuchtrute für sie." [3]) Unter den Kritikern, die ich kenne, ist nur einer, der den Vorwurf der Unsittlichkeit wenigstens für möglicherweise richtig hält, nämlich Taillandier i. J. 1852. [4]) — Ganz dunkel bleibt, was Kürnberger meint mit dem Vorwurf, Hebbels Originalität bestehe darin, daß er plötzlich die Kleider von sich werfe, während es doch zu allen Zeiten Konvenienz gewesen sei, welche zu tragen. Er schließt hier die Bemerkung über Hebbels naturalistische Weltanschauung an und dann eine Widerlegung der modernen Ansicht, daß die künstlerische Schönheit in der Wahrheit bestehe.

Die Gestalten rühmen Deinhardstein und Alexis

[1]) Nr. 42. S. 147.
[2]) Nr. 17. S. 435 f.
[3]) Nr. 45. S. 198.
[4]) Nr. 23. S. 541.

als lebenswahr und anschaulich. Der Berliner Modenspiegel sagt, sie seien „voll Mark und Blut“, man sehe „ein wirkliches Bild aus dem Volke“, und dann, Hebbel mit Gutzkow und andern vergleichend: „Es ist ein Unterschied wie zwischen gemachten und wirklichen Blumen“ und „Hebbel ist mit einem Worte ein Dichter und jene sind Moralfabrikanten und Kollisionendrechsler.“ Aber es heißt dort auch, er zeichne oft noch wie in der Judith mit zu dicken Strichen oder sei auch forciert. Doch wird die Charakteristik im allgeinen meisterhaft genannt. Vischer findet sie „wahrhaft bedeutend“ [1]; doch er schränkt sein Lob ein mit Rücksicht auf die falsche Darstellung der Bildungsstufe.[2] Rötscher hebt den Eindruck der „Ursprünglichkeit“ hervor und erkennt „die eigentliche Bürgschaft für Hebbels produktives dramatisches Talent“ darin, daß wir an seinen Figuren „den Pulsschlag selbständiger Menschen in ihrer eigentümlichen Lebensbewegung empfinden.“ [3] Ruge rühmt die Schroffheit [4], die Tiefe und Kraft [5] dieser Menschen. Er stellt ihnen Gutzkow mit dem „Uriel Acosta“ gegenüber als den Vertreter der „charakterlosen Unbestimmtheit“, die Ruge seiner deutschen Gegenwart mit ausdauerndem Haß immer wieder vorwirft, die, wie er meint, „nicht minder die deutsche Krankheit“ ist wie die „unfreie Bestimmtheit“ der Gestalten Hebbels.[6] Er verlangt [7]: „Mehr Hebbel, weniger Gutzkow, noch lieber, mehr Hebbelsche Charaktere!“ — ohne daran zu denken, daß er vorher doch auch diese Art für krank erklärt hat, daß also ihr Vorzug weniger in ihr selbst als in der Darstellung liegen muß.

Diese Hervorhebung des Unbekümmerten, Naiven an unserm Denker-Dichter erinnert an Vischer, der da sagt,

---

[1] Nr. 17. S. 427.
[2] S. 434 f.
[3] Nr. 44. S. 152.
[4] Nr. 40. S. 92.
[5] S. 91.
[6] S. 91.
[7] S. 93.

und zwar ebenfalls beim Vergleich mit andern modernen Schriftstellern: „Hebbels Phantasie schafft organisch Charaktere und Schicksale", freilich nur, um hinzuzufügen, daß sie hinterher alles Naive, Unmittelbare, Sinnliche zerfresse; aber bei andern löse sich durch den modernen Pfeffer alles organische Bilden von Gestalten in Absichtlichkeit und Doktrin auf.[1]) Seine Phantasie sei durch und durch auf das innerlich Verwickelte gerichtet. Darum verstehe er die Sitten nicht, die von der Natur und Gewohnheit gebildete, daher immer naive Norm.[2]) „Diese Leute sind nicht naiv, nicht wortarm, stumm, geistig gebunden, wie altmodische Bürgersleute." „So sprechen sie nicht (die wirklichen Bürger), wenn man auch zehnmal das Recht und die Pflicht der Poesie, alles zu verklären und zu erhöhen, in Anspruch nimmt." „Kein Mensch wird diesen Leuten glauben, daß sie nicht lesen können."[3]) Besonders ärgert es Vischer, daß sie sich „Magen und Verdauung mit Teegesöffe verderben."[4]) Darin liegt neben der schwäbischen Vorliebe für das Derbe auch schon gesteigerter Anspruch an Realismus.

Otto Ludwig scheint das eigentümliche Verhältnis von Anschauung und Verstand bei Hebbel nicht beachtet zu haben. Sonst wäre seine Meinung unverständlich, das Stück leide daran, „daß die Kälte des rechnenden Dichters, dem die Persönlichkeiten nur Zahlen waren, auf seine Personen überging." Julian Schmidt rühmt und bewundert[5]) den Realismus. Hier sei Hebbel einmal auf dem Boden wirklicher Erfahrung. Die Sitten und Gewohnheiten des bürgerlichen Lebens findet er — diesmal sehr anspruchslos und im geraden Gegensatz zu Vischer — mit vollendeter Plastik dargestellt, und an einigen unbedeutenden Stellen spürt er sogar etwas, was bei Hebbel sonst ganz fehle: ein gewisses Behagen an den Zuständen, die er schildert. Die Charaktere seien „zwar mit etwas

---

[1]) Nr. 17. S. 435.
[2]) S. 421.
[3]) S. 434.
[4]) S. 435.
[5]) Nr. 32. S. 188.

zu ängstlicher Reflexion, aber doch mit Gewissenhaftigkeit und Geschick detailliert; einzelne Szenen von einer erschreckenden Wahrheit und Gegenwart.“ Doch dann wieder Herabsetzendes, z. B.: die Zeichnung sei streng und genau, aber auch eckig, grotesk und roh. Bollmann sieht nur „die strenge Konsequenz in der Durchführung“ der Charaktere, und indem er Folgerichtigkeit der Charakteristik mit solcher des Charakters selbst durcheinanderwirft und Antons Härte gegen den aus dem Gefängnis zurückgekehrten Sohn „widernatürlich, unmenschlich‘ findet, kommt er zu dem Ergebnis: „Hebbel . . . hat die eisernste Konsequenz als sein Panier erhoben und die Schönheit dadurch verscheucht.“ Das Schöne muß aber nach ihm „überall in der Kunst“ das letzte Kriterium abgeben.[1]) Schmidt endlich schilt ein ander Mal[2]) über die „abscheuliche Welt“ dieses Stückes, und ebenso klagt Kürnberger, hier sei alles schwarz, grau und cimmerisch, der menschlichen Natur sei in keinem der Charaktere ihr volles Recht geworden.

Den Meister Anton nennt Vischer[3]) „ein mit Meisterhand entworfenes Original eines mürrischen Ehrenmannes“; er führt Antons eigne Erklärung an, wie er zum „borstigen Igel“ geworden sei. „Kurz, knapp, grob, sarkastisch, sein Herz und seine Rührungen schamhaft verbergend, ist er in jedem Zuge aus einem Guß, und insbesondere fehlt es nicht an jenen schlagenden Zügen, wodurch sich ein Charakter einmal für immer mit scharfem Stempel ausprägt, wie z. B. in dem Momente, wo der Sekretär ihm die Hand reichen will und der undurchdringlich Unerweichliche beide Hände in die Taschen steckt.“ Aber später schränkt Vischer dies Lob ein[4]), weil die Bildungsstufe des Handwerkers in der Darstellung verfehlt sei: er sei für einen schlichten Tischlermeister gleich anfangs zu zerrissen, sei hypochondrisch, misanthropisch anstatt mürrisch.

[1]) Nr. 19. S. 1353.
[2]) Nr. 18. S. 507 f.
[3]) Nr. 17. S. 427 f.
[4]) S. 434 f.

Über die Härte dieses „polternden Alten im modernen Gewande“ klagt Julian Schmidt.[1]) Anton hat so viel schreckliche Schläge in so kurzer Zeit erlitten, er muß fühlen, daß er die Tochter selbst in den Tod getrieben hat — und seine erste Empfindung bei der Nachricht von ihrem Selbstmord sei: „Hoffentlich hat man nicht gesehen, daß sie sich selbst getötet hat, dann bleibt mir die Schande erspart!“ Der Kritiker gesteht, daß ihm „einem solchen Vater gegenüber die naive Niederträchtigkeit eines Leonhard noch wie ein sittliches Ideal vorkommt.“ Anton und Klara sind ihm „Mißgeburten.“ Auch Kürnberger — der ganz gut sagt, Antons Seele habe ebenso viele Schwielen wie seine Hand, — findet seine Gelassenheit empörend. An sich könnte sie wohl das Ideal der Manneskraft darstellen, aber „an welchen Schicksalsschlägen kann dieses Eisenerz sich früher gestählt haben, da die einzig namhaften Schicksalsschläge ihn doch erst . . . vor unsern Augen treffen?“ — Doch wird er bei Schmidt[2]) wiederum als (einziges) Beispiel dafür verwendet, daß „die Härte der Charaktere nicht ganz so ernst ist, wie sie aussieht: Meister Anton versteckt oft seine Weichheit hinter einer rauhen Außenseite, und ebenso oft ist seine Härte bloße Gefühlsroheit oder Caprice.“

Schon 1847[3]) bemerkt Schmidt, an der Figur des Tischlers sei alles Reflexion; eine gute Bemerkung, wenn sie sich nur statt auf die Darstellung auf den Charakter selbst, auf seinen Inhalt bezöge. 1850[4]) bei der Analyse von Hebbels Methode der Charakteristik heißt es dann: auch Anton gehe nach der Richtung des Nepomuk Schlägel, des Herrn Haidvogel, des Gregorio aus dem (später geschriebenen) Trauerspiel in Sizilien: das heißt: er sei nur eine Sammlung misanthropischer Epigramme; allerdings werde bei dem Tischler „durch Einmischung anderer Momente (sittliches und Ehrgefühl sowie ein Rest

[1]) Nr. 18. S. 507 f.
[2]) Nr. 32. S. 188.
[3]) Nr. 18. S. 508.
[4]) Nr. 22. S. 725.

ursprünglicher Gutmütigkeit) und durch Einwirkung großer Schicksale wenigstens dem Anschein nach eine größere Lebensfähigkeit hervorgebracht, obgleich man bei genauerem Zusehen doch den Automaten entdecke.“ Jedoch gibt Schmidt zu[1]), daß Anton „eine der kühnsten Konzeptionen sei, die je ein Poet gewagt“, und Mundt hebt die Gestalt hervor „als eines der meisterhaftesten Gebilde der neueren Poesie“.

An Klaras Gestalt rühmt Schmidt[2]) die Darstellung der Leidenschaft in der Reihenfolge ihrer Empfindungen. — Ruge zählt die Kinder zum Schlage des Vaters, während die Mutter von dieser unbeugsamen Kraft nichts habe.[3]) Wohl richtiger gibt der Berliner Modenspiegel dem Mädchen die Herzensweichheit der Mutter, aber auch die Entschlossenheit Antons.

Am verschiedensten sind die Meinungen über die Motivierung ihrer Hingabe. Ich vermute einen — dem Dichter wahrscheinlich nicht klar bewußten — Zusammenhang mit seinem Glauben, daß aller Wille als solcher schon schuldhaft, d. h. unglückbringend sei: aus dieser Anschauungsweise heraus suchte er der Klara jede sittliche Schuld zu nehmen. In einem Brief, der kurz nach der Vollendung des Werks geschrieben ist[4]), sagt er: „ihr Geschick entspringt aus einem Minimum von Schuld“, und sein Vertrauter Kuh betont[5]) die Erkenntnis des Sekretärs, daß sie „durch einen solchen Fall, wie der ihre war“, innerlich nicht befleckt werden konnte. Der eifersüchtige Leonhard mußte deshalb den Liebesbeweis, den ja noch heute die Sitte der untern Stände Verlobten gestattet, „wie eine Schuld einfordern“, und Klara mußte ihn geradezu aus Pflichtgefühl gewähren: „kalt gegen ihn wie der Tod“ und nur, um ihm, um sich selbst die Grundlosigkeit seiner Eifersucht zu beweisen,

---

[1]) Nr. 18. S. 505.
[2]) Nr. 22. S. 722.
[3]) Nr. 40. S. 90.
[4]) An die Crelinger am 11. Dezember 1843; Br. II S. 348.
[5]) Nr. 28. S. 30.

ja „um's zu ersticken, wenn's so wäre".[1]) Indes Hebbel war zum Glück doch zu sehr Dichter, um nicht zu empfinden, daß höchstens Männer auf solche Art Entschlüsse fassen mögen, aber keine Frau; und er gab ihr dazu — mit Vischers Worten[2]) ausgedrückt — „jenen dem weiblichen Herzen so natürlichen Trotz, der dem Treulosen zeigen will, daß man noch anderwärts Luft habe, und darüber das eigene Glück opfert". Mit diesem neuen, nicht mehr allgemein-moralischen, sondern persönlicheren Motiv, das nun mit den andern zusammen jenes verworrene Anstürmen verschiedener Regungen herstellte, aus dem so gern plötzliche Entschlüsse hervorgehen, sollte Klaras Handlungsweise volles Leben erhalten.

Vischer begründet mit dem so natürlichen Trotz eigentlich nur die Verlobung, nicht den Fall. Aber auch diesen nennt er[3]) „verzweifelte Selbstwegwerfung aus Ungeduld des Herzens, das sich vom Geliebten getäuscht glaubt." Ruge[4]) läßt einseitig für den Fall nur dies eine Motiv gelten: „die Abstraktion der Verzweiflung, den wilden Trotz gegen das Schicksal, dem es einerlei ist, den Kelch der bittern Qual sogleich bis auf den Grund zu leeren." Er wagt es, die Worte der Erklärung, die Klara in den Mund gelegt sind, als irreführend zu tadeln, weil sie jenes wahre Motiv verhüllten. Er geht nämlich von jener bestimmten Meinung über den Grundgedanken des Stücks aus, die wir oben[5]) kennen gelernt haben. Deshalb sieht er in Klara einen Charakter von derselben Unbeugsamkeit, wie er sie nicht bloß bei Anton sondern auch bei Karl und übrigens auch bei dem Sekretär annimmt: „Die einfach großartige Sprache der Leidenschaft, der furchtbare Mut der Verzweiflung gegen Leonhard, der Heldenmut ihres Todes, alles zeigt, sie ist Geist von diesem Geist." Damit tritt er in vollkommenen Gegensatz zu den von ihm angeführten Beurteilern, die

[1]) W. II S. 50.
[2]) Nr. 17. S. 424 f.
[3]) Nr. 17. S. 427.
[4]) Nr. 40. S. 90.
[5]) S. 55 ff.

Klaras Fall aus „bloßer Gutmütigkeit und Schwäche“ herleiten.

Diese Erklärung Ruges deckt sich noch besser als die meinige mit Hebbels Anschauung von der tragischen Schuld, die „aus der starren, eigenmächtigen Ausdehnung des Ichs“ entspringe. Ruge zitiert das „Wort über das Drama“ nicht, natürlich kann er es trotzdem gelesen haben. — Deinhardstein sagt nichts gegen die Motivierung, aber er meint, die Hingabe an den ungeliebten „flachen Alltagsmenschen“ „kann kein Interesse für sie aufkommen lassen“. Überhaupt sei Klaras Charakter „naturwahr geschildert“, und ihr Selbstmord sei „wahr und psychologisch richtig, aber weder schön noch interessant“. — Der Berliner Modenspiegel nennt Klaras Zustand „den Wahnsinn der Eifersucht“, entstanden aus dem Schmerz um die verlorene Liebe; er hält diese Begründung für sehr naturwahr und für ein Meisterstück. Bamberg urteilt 1846 [1]), die Motivierung „zeuge von tiefer Menschenkenntnis“. — Rötscher meint [2]), Klaras Fall sei „recht eigentlich aus dem Leben gegriffen“. Er führt an: das bittere Gefühl, von dem Jugendgeliebten verlassen zu sein; die Vorwürfe der Mutter, aus ihrem Vorurteil des Standesunterschiedes hergenommen; die prosaische Auffassung der Ehe, die Verbindung mit einem äußerlich respektablen Mann als hinreichenden Grund der Vereinigung zu betrachten; den Wunsch, sich selbst über eine ihr widerfahrene Kränkung zu übertäuben. „Es ist ein Augenblick, in welchem das sittliche Selbstbewußtsein Klaras verfinstert wird, darum findet sie nach ihrem Erwachen auch gar keinen Gegenhalt in sich . . .“ Richtiger sagt über diesen Punkt Sigmund Engländer allgemein: „So wie die einzige Schuld Klaras darin besteht, daß sie sich nicht als selbständiger Mensch fühlt, weil ihre Eltern ihr Leonhard als künftigen Bräutigam hinstellen, sich an ihn gebunden glaubt, ebenso sind auch alle andern Personen, sogar der Sekretär mit seinem „Darüber kann

[1]) Nr. 14. S. 89.
[2]) Nr. 44. S. 147.

kein Mann weg!“ nur wegen der andern Bürger in ihren Lebensgrundsätzen bestimmt.“ Das Hauptmotiv sei der Vater, dessen Strenge ihr vorschwebe und ihr alle Selbständigkeit nehme. Ihre Hingabe sei also „hinlänglich motiviert“ und könne „gerade dadurch selbst für das reinste Gemüt nichts Verletzendes haben“.

Julian Schmidt dagegen erklärt[1]): „Maria Magdalena glaubt von ihrem Geliebten vernachlässigt zu sein: im Ärger darüber gibt sie ihre Jungfräulichkeit einem andern preis, den sie nicht liebt, ja den sie seiner ganzen Anlage nach verachten muß. Wird dieser Akt etwa dadurch sittlicher, daß sie während desselben eiskalt bleibt? Daß sie darauf rechnet, jener andere werde sie heiraten?“ — 1855 bezeichnet Schmidt[2]) als Grund, daß sie Leonhards Eifersucht widerlegen will, und nennt diese Handlungsweise, die Hingabe ohne alle Leidenschaft, „auffallend verrückt“, aber auch[3]) „unnatürlich“ und deshalb „scheußlich“. Kürnberger gibt Klara eine „Schuld“, ein „befleckes Bewußtsein“, offenbar vom Standpunkt der Moral aus, die hier gerade bekämpft wird.

Bollmann hält die Hingabe für psychologisch unmöglich, weil Klaras alte Liebe eben erst wieder „zur hellen Flamme emporgelodert“ sei; aber unrecht habe man gehabt, sie deshalb unsittlich zu nennen, weil es nicht aus Leidenschaft geschehe, sondern „berechnet, überlegt“. Allerdings handle Klara überlegt, allein ihre Absicht sei edel. Mundt glaubt, diese „edle schöne Natur, welche sich den Schicksalsschlägen gegenüber mit ihrer ganzen geistigen Größe bewaffne, sei der bloßen Sinnlichkeit unterlegen“, erhebt jedoch keinen Einwand. Selbst Kuh gesteht[4]), daß Klaras Motiv immer ein „bestrittener Punkt“ sein werde; viele Dramen Hebbels hätten so eine Achillesferse. Treitschke endlich sagt[5]), die Hingabe sei „denkbar — denn was wäre unmöglich für ein geängstetes

[1]) 1847. Nr. 18. S. 507.
[2]) Nr. 32. S. 187.
[3]) Nr. 32. S. 188.
[4]) Nr. 28. S. 36.
[5]) Nr. 33. S. 564.

Mädchengewissen?“, aber sie sei „ungeheuerlich seltsam“, und nur Hebbels unsicheres sittliches Gefühl wolle uns einreden, Klara sei durch eine leidenschaftslose und darum dreifach frevelhafte Sünde innerlich nicht befleckt worden.

Ähnlich mißversteht den Dichter schon Deinhardstein: Klara sei sich ihrer Schuld [1]) bewußt und sie vollziehe die Strafe dafür an sich selbst [2]); und ebenso Bamberg 1846 [3]): „Klara verschmäht die Hand ihres Geliebten, weil sie sich befleckt weiß; wie edel!“ So sagt sie allerdings im Selbstgespräch (II 6): „Könntest du selbst darüber hinweg?“ usw. Aber hier spricht sich wohl mehr die sittliche Unselbständigkeit Klaras aus, die völlige Abhängigkeit dieser Menschen von der Meinung der andern, die Engländer so gut erkannt hat; ihr innerstes Gefühl dagegen in der Szene III 2, wo sie sagt: „. . . als verdiente Strafe für, ich weiß nicht was . . .“ und daß ihr Kind „seine Mutter gewiß nicht verachten noch ihr fluchen sollte“. Viel gröber irrt Gottschall: Klara verlange von Leonhard die Heirat „um der Ehre willen“ und sie morde sich und ihr ungeborenes Kind ebenfalls um der Meinung der Welt willen — während sie doch alles nur des Vaters wegen tut. Zum Schluß eine Probe von Saphirs komischer Wut: Klara repräsentiere mit ihren „modern-neubürgerlichen Emanzipationsgrundsätzen“ (Klara emanzipiert!) den „virginalen Zynismus“, während Hebbel selbst, besonders mit der Genoveva, als Vertreter des „sentimentalen Zynismus“ erscheine.[4])

Den Karl nennt Kürnberger mit Unrecht roh und herzlos. Vielleicht meint er dieselbe Szene, über die Engländer 1848 nach der Aufführung [5]) die fein empfundene Bemerkung machte: „wenn Klara geht, sich in den Brunnen zu werfen, und Karl dabei ein Lied singt, welches ihm eine neue Lebensbahn in die Seele zaubert,

---

[1]) Nr. 36. S. 193.
[2]) S. 196.
[3]) Nr. 14. S. 86.
[4]) Nr. 29. 2. und 3. Artikel.
[5]) Nr. 45.

fühlt man erschreckend klar, wie jede einzelne Person einseitig ihren Weg verfolgt".

Sehr verschieden wird auch Leonhard beurteilt. Deinhardstein sieht in ihm bloß einen „flachen Alltagsmenschen". Der Berliner Modenspiegel nennt ihn einen schlechten Menschen, erwähnt aber, Leonhard werbe um Klara nur, um seinem Gewissen zu genügen — woraus doch ersichtlich ist, daß er eines hat. Kurz vorher heißt es allerdings ebendort, er habe das Mädchen „aus Eigennutz" verführt, aber das widerspricht geradezu dem, was Leonhard im Monolog sagt[1]): es sei mehr Eifersucht als Liebe gewesen. Bei Bamberg heißt er 1846[2]) der „Schuft von Mädchenverführer". Und doch hatte Bamberg, gleich nachdem ihm Hebbel das Stück vorgelesen[3]), die Bemerkung gemacht, die dem Dichter selbst neu war, die er aber sehr richtig fand: Leonhard werde durchaus nicht widerwärtig, da er naiv sei. Hebbel ergänzt das: „dieser Hundsfott lebt nicht aus einem Prinzip, sondern aus seiner Natur heraus, man ärgert sich nicht über ihn, sondern über Gott, der ihn gemacht hat". Julian Schmidt bezeichnet denn auch[4]) Leonhards Art als „naive Niederträchtigkeit". Vischer sagt[5]): „Er ist kein Bösewicht, nur ein niederträchtiger Schreiber." Er läßt es dahingestellt, ob man die mit solcher Naturwahrheit wiedergegebene „nackte Gemeinheit", ob man „einen solchen Grad von Häßlichkeit, die sich nicht in die Furchtbarkeit des Bösen auflöse", zulassen wolle. Diese Kritik machte, wenn man Kulke[6]) glauben darf, solchen Eindruck auf Hebbel, daß er mit dem Plan umging, den Charakter ganz neu zu gestalten. Wirklich erwog er im Januar 1848[7]) die Möglichkeit, „den Charakter des Leonhard . . . dadurch, daß die Schwierigkeit, eine

[1]) III 1.
[2]) Nr. 14. S. 87.
[3]) Am 14. Dezember 1843. Br. II S. 342 f.
[4]) Nr. 18. S. 508.
[5]) Nr. 17. S. 428.
[6]) Eduard Kulke, Erinnerungen an Friedrich Hebbel. Wien 1878. S. 13.
[7]) Tgb. III 4351.

Existenz in der modernen Welt zu erringen, als treibendes Grundmotiv mehr wie jetzt durchscheint, noch tiefer zu begründen.“ — Bollmann erklärt Leonhard für „eine ganz nichtswürdige Bestie, bloß mit negativen Eigenschaften ausgestattet und darum unpassend für die Tragödie.“ Das letzte erinnert wieder an Vischer. In andrer Beziehung stimmt mit diesem Kürnberger überein: ihm wird der „gemeine Kanzleischreiber“, der „Bube“ „um so ekelhafter, als seiner Unmoralität die Großheit fehlt“.

Die Sprache findet Deinhardstein, der „modernen Schönrednerei“ gegenüber, „kräftig, ungesucht“ und „dem Charakter gemäß.“ Die Stellen, die er als Beispiele abdruckt, haben diese Eigenschaften im Vergleich zum übrigen in der Tat. Dem Berliner Modenspiegel ist der Dialog noch etwas zu schwerfällig. Alexis rühmt den Dialog. Ebenso Ruge[1]): „Jeder Zug, jeder Ausdruck bannt uns in diese Situation, erhält uns in dieser eigentümlichen Atmosphäre.“ Es ist „die schöne, einfache Volkssprache, jedes Bild ist diesem Kreise entlehnt, alles schlicht, ergreifend, nicht Eine Phrase.“ Bezeichnend ist das Lob des Rezensenten der Hamburger Aufführung von 1847: Bei jedem „dieser in ihrer schlichten Einfachheit so ergreifenden Sätze“, der ihm durch ein Nebengeräusch verloren ging, sagte er sich, „wie recht . . . vor einem so gemischten Publikum die bedeutungslosen, langen, auseinandergezogenen Phrasen haben, von denen man nur immer ein Wort zu hören braucht, um zu wissen, was gesagt wird; wie sehr aber der Dichter im Nachteil sei, der sein Gold gediegen und ungemischt gebe . . ., dem jedes Wort von Bedeutung, der nicht eine Silbe zu viel habe sagen wollen.“ Und dann erteilt er dem Dramaturgen „die ernsteste Rüge“, weil er bei solcher „Keuschheit“ der Sprache noch zu streichen gewagt habe. Vischer aber hat an der Sprache auszusetzen, und sogar das fühlt er bereits, das Hebbel „aus Bestreben, die Zufälligkeit der natürlichen Rede zu treffen, häufig die Sätze zu sehr gebrochen . . ., zerhackt“ habe.[2]) Wie scharf

[1]) Nr. 40. S. 91.
[2]) Nr. 17. S. 430.

er über die Ausdrucksweise dieser Leute urteilt, die ungebildet sein sollen, haben wir schon erfahren. — Julian Schmidt tadelt[1]) wenigstens, daß die Sprache „nicht den natürlichen Lauf des Gefühls fließt, das sich selber vergessen muß", sondern „antithetisch, zerbröckelt ist." Kürnberger dagegen rechnet den „durch und durch geistigen, shakespearisch treffenden Dialog" zu den großen formalen Vorzügen des Werks. —

Den dramatischen Wert des Stücks erkannten die Kritiker an: der Hofrat Deinhardstein, der gleich nach dem Erscheinen, also noch unabhängig von andern Meinungen schreibt, denkt garnicht an Klaras Zustand, sondern meint, das Drama sei „theatralisch wirksamer als seine Vorgänger" und werde „eine sehr bedeutende Bühnenwirkung nicht verfehlen."[2]) Ebenso hatte Bamberg es für undenkbar gehalten, daß die Bühnen es ablehnten, und für noch undenkbarer, daß es beim Publikum keinen Beifall fände, und auch Hebbel hatte gemeint, von Unaufführbarkeit könne dies Mal keine Rede sein.[3]) Der Berliner Modenspiegel erwähnt die „rasche, lebendige Handlung." Engländer allerdings tadelt[4]) die „trübe Zerfallenheit und Schwerpunktlosigkeit" der Handlung, welche schwächer auch schon bei den ersten Dramen zu bemerken gewesen sei in dem Fehlen eines eigentlichen Helden. Ruge[5]) sagt, die Aufführung sei so lange von vielen Seiten unablässig gefordert worden, bis dieser Forderung auf einigen bedeutenden Bühnen Genüge geschehen war; seitdem erst habe das Werk die ihm gebührende allgemeine Aufmerksamkeit erregt. Ähnliches bemerkt Kürnberger. So begrüßt in der Tat der Berliner Modenspiegel 1844 die (falsche) Nachricht von der Annahme im Kgl. Schauspielhaus und verlangt 1846 zweimal die Aufführung: am 21. März bei der Meldung von

---

[1]) Nr. 18. S. 508.
[2]) Nr. 36. S. 196.
[3]) Am 5. Dezember 1843; Br. II S. 342 f.
[4]) Nr. 13. 1. Artikel.
[5]) Nr. 40. S. 89.

der Königsberger Vorstellung, die am 13. stattgefunden hatte, und am 11. April bei dem Bericht über die Vorbereitungen zur Leipziger Aufführung.

Vischer[1]) spricht von der „ergreifenden, hinreißenden Energie dieser Komposition", er preist die dramatische Bewegung, die, jedes Herz packend und schüttelnd, in gemessenem Gange, gründlich entwickelnd und doch sparsam fortschreite. Er erläutert insbesondere den „analytischen Gang" der Handlung, ein Mittel, „das seine starke Wirkung hier so wenig verfehlt als in der antiken Tragödie: er (der Dichter) setzt eine Tatsache als gegeben und motiviert sie, erklärt sie erst allmählich im Verlaufe." Er zergliedert diese Technik: „Klara ist bereits gefallen, wie sie auftritt; wir erschließen es aus ihrem ersten Gespräche mit Leonhard, wir bekommen einiges Licht, . . . aber noch nicht zur Genüge; erst später in der Szene mit dem Sekretär geben uns ihre abgebrochenen Geständnisse vollen psychologischen Aufschluß." Ebenso wird Antons Verhältnis zu dem Gerichtsdiener enthüllt. Vischer schildert den Eindruck: „wir stehen vor einem Gemälde, wo aus überdeckendem Schleier bedeutende Gestalten noch halbverhüllt hervorsehen, wir können kaum erwarten, bis man uns Schritt vor Schritt das Dunkel von dem Bilde hinwegreibt, und erst der letzte Augenblick des Schauspiels ist es auch, wo alles klar wird." Aber „dieses Rückwärts im Vorwärts ist zugleich geistiger, ethischer Schicksalsgang, und wie das Unglück vorwärts schreitet, wird auch die Schuld klar." R. M. Werner hat[2]) auf die Bedeutung hingewiesen, die dieses Kunstmittel in Ibsens Dramen erhalten hat. In der Tat könnte all das ebenso gut von den Gespenstern oder von Rosmersholm gemeint sein. Ruge hat das Mittel in seinen Vorzügen nicht erfaßt, denn damit die Ursachen von Klaras Hingabe deutlich werden, entwickelt er einen Vorschlag, wie aus dem ersten Akt drei zu machen und darin die Vorgeschichte

---

[1]) Nr. 17. S. 426 f.
[2]) W. II S. XVI.

auf die Bühne zu bringen wäre.[1]) Julian Schmidt tadelt[2]) sogar, daß das Stück „bloß Katastrophe sei"; allerdings spricht er hier garnicht vom „analytischen Gang", sondern begründet den Vorwurf nur damit, daß wir gleich von vornherein gegen die Greuel abgestumpft würden. So sagt er auch[3]): „wenn wir während der Darstellung fortgerissen werden, die Nachwirkung . . . ist bitter bis zum Ekel."

Dr. Wille beschreibt dagegen die unwiderstehlich fortreißende, dabei hoch über die eigene Misere erhebende Wirkung. Kürnberger gibt der „sieghaften Mache" das Verdienst an dem Erfolg des Werks in Wien: der „tiefdurchdachten Gliederung", der „scharfsinnigen Berechnung des Effektes in der Anlage und Folge der Szenen", dem „taktvollen Maßhalten und Pointieren an Ort und Stelle." Ebenso rühmt Rötscher den „Kunstverstand"[4]). Alexis erklärt, „es wäre eine Maulschelle mehr, die sich die Theatervorstände geben", wenn dieses „durch und durch dramatische" Werk nicht auf die Bühne käme. Entgegengesetzt ist nur Saphirs kurioser Ausspruch[5]), der doch mit Bezug auf den Realismus berechtigt ist: „Nachdem Otto Ludwig — freilich nach Hebbel — seinen „Erbförster" geschrieben, ist die „Magdalena" in einem Jahr um 4 Jahrzehende gealtert und wird bald im verlorensten Winkel einer Theaterbibliothek verkümmern." —

Die kleinlichen Einwendungen, die man gegen die Aufführung machte, haben wir oben[6]) kennen gelernt. Wegen des Umstands, „daß die Heldin des Stücks sich als schwanger bekennt", weist der Modenspiegel auf Luise in „Kabale und Liebe" (!) und auf Gretchen hin, ferner auf Kotzebues „Menschenhaß und Reue" und auf Gemmingens „Hausvater". Warum, fragt er, sollten wir heikler darin sein als unsere Väter? Und besonders in

---

[1]) Nr. 40. S. 90 f.
[2]) Nr. 32. S. 188.
[3]) Nr. 32. S. 188 f.
[4]) Nr. 44. S. 146.
[5]) Nr. 29. 2. Artikel.
[6]) S. 65 f.

der Maria Magdalena sei das Naturverhältnis mit der größten Zartheit behandelt: der Dichter spricht das Wort nicht aus, sondern läßt es vom Zuschauer erraten, aber so, daß kein Zweifel darüber bleibt.

Nach dem Berliner Modenspiegel vom 21. März 1846 wurde das Drama am 13. desselben Monats in Königsberg i. Pr. aufgeführt und war vorher schon in Gotha gegeben worden. Am 22. Oktober 1846 [2]) brachte der unternehmende Heinrich Marr das Drama auf die Leipziger Bühne, und zwar, wie Bamberg sagt [3]), mit entschiedenem Erfolg. Im Hamburger Stadttheater wurde es am 10. Mai 1846 zum erstenmal gegeben; der sehr wohlwollende Rezensent behauptet, man sei dort vorher über den Erfolg etwas unruhig gewesen, aber: „das Publikum war ergriffen."

In Wien war erst die Revolution nötig, damit das Werk im Mai 1848 auf dem Burgtheater erschien, von Engländer mit Jubel begrüßt als eine „Tatsache zur Bestätigung, daß wir wirklich frei geworden". Kürnberger berichtet über den ersten Abend: „Die Spannung der Gemüter war außerordentlich groß . . .; wären Wetten bei uns wie in England Mode, Hebbels Verehrer und Hebbels Verketzerer hätten sich mit großen Summen dueliert." Der Erfolg sei bei dem „mehr als gewagten Inhalt" „unerwartet glücklich" gewesen. Dazu mag außer der Revolutionsstimmung auch die Darstellung beigetragen haben, denn er bemerkt: Anschütz habe den Alten „in weicheren Konturen . . . hingestellt, offenbar gegen den Geist der Dichtung, aber zum größeren Danke des Publikums."

Sehr bezeichnend ist, was Hebbel am 17. Dezember 1848 an Gurlitt schreibt [4]): „Maria Magdalena macht fortwährend volle Häuser und ist z. B. das einzige Stück, was den Offizieren imponiert. . . . Jetzt heißt es freilich auch schon im übrigen Publikum, das Stück sei nicht unsittlich, sondern zu sittlich". Am 6. März 1849 erfahren

[2]) Br. VIII S. 92, Z. 28.
[3]) Nr. 42. S. 138.
[4]) Br. IV S. 141.

wir aus einem Brief an Bamberg, daß die Maria Magdalena verboten ist; die Gründe sind Hebbel unbekannt, und „vermutlich kennt der Gouverneur sie selbst nicht“. Man darf wohl annehmen, daß es eben wegen jenes Zusammenhangs mit der Revolution geschah. Am 20. März 1850 war das Verbot freilich schon wieder aufgehoben, Laube hatte das Stück auf den Spielplan gesetzt.[1]) Aber am 6. Mai 1854 schreibt Hebbel[2]), seitdem Laube das Burgtheater leite, sei es ganz vom Repertoire verdrängt.

In Berlin gab die königliche Bühne auch der Revolution nicht nach, dagegen wurde das Drama, wie man aus Rötschers Aufsatz ersieht, am 27. April 1848 auf dem Königsstädtischen Theater gegeben, dank der Bemühung Rötschers und der Bereitwilligkeit des Oberregisseurs Barthels.[3]) Das Publikum war nach Rötschers Bericht an Hebbel[4]) nicht „massenhaft“ — die weiten Kreise waren durch die eben beendete politische Umwälzung abgezogen — aber „recht erlesen“ und folgte „mit dem größten Interesse und tiefer Spannung“. Erst 1850 erschien die Tragödie auch auf dem königlichen Theater und hatte, wie Hebbel am 20. März an Bamberg schreibt[5]), den größten Erfolg; trotzdem habe „der elende Intendant“ Küstner die Wiederholung ungebührlich verzögert.[6]) Hebbel selbst berichtet ferner[7]), daß Maria Magdalena außer in Gotha und Königsberg „sogar, wie auch die Judith, in Agram unter den Croaten“ gegeben worden sei, „überall mit bedeutender Wirkung“.

---

[1]) Br. IV S. 211.

[2]) Br. V S. 158.

[3]) Vgl. Hebbel an Rötscher am 22. Dezember 1847 (Br. IV, S. 74) und Nr. 44, S. 145.

[4]) Vom 3. Mai 1848. Briefwechsel, hg. v. Bamberg, II S. 303 f.

[5]) Br. IV S. 211.

[6]) Br. IV S. 252.

[7]) Am 15. September 1852; Br. V S. 54.

Verzeichnis der behandelten Kritiken.

Judith. (Erschienen 1841.)

1. Georg Lotz, „Judith“ usw. „Originalien aus dem Gebiete der Wahrheit, Kunst, Laune und Phantasie. Redigiert und verlegt von Georg Lotz.“ 24. Jahrgang No. 40, S. 313—315, 1. April 1840. — Dies Blatt erschien in Hamburg. Der Herausgeber war seit vielen Jahren erblindet.[1]) Die Kritik ist wieder abgedruckt im Hebbel-Kalender für 1905, hg. v. R. M. Werner und W. Bloch, Berlin 1904, S. 212—214.

2. Anonymer Bericht über die Berliner Aufführung. „Berlinische Nachrichten von Staats- und gelehrten Sachen. (In der Haude und Spenerschen Zeitungsexpedition.)“ Nr. 157. Dienstag, 7. Juli 1840. — Wieder abgedruckt im Hebbel-Kalender S. 214—217.

3. Anonymer Bericht über die Berliner Aufführung. „Königl. priv. Berlin. Zeitung von Staats- und gelehrten Sachen.“ Nr. 158. Mittwoch, 8. Juli 1840. — Wieder abgedruckt im Hebbel-Kalender S. 218—221. Dort wird es als wahrscheinlich bezeichnet, daß Gubitz der Verfasser sei.

4. Karl Gutzkow, „Judith und Holofernes“. „Telegraph für Deutschland“. Hamburg 1840. Nr. 200 (Dezember). S. 797—800. — Die Unterschrift lautet: G. — Wieder abgedruckt im Hebbel-Kalender S. 221 bis

[1]) Tgb. II 1962.

231. — Am 31. Dezember 1840 stellt Hebbel in der Jahresübersicht[1]) fest, seine Beziehungen zu Gutzkow hätten sich gelöst; ob das schon vor dieser Rezension der Fall war, ist nicht erkennbar. Sie ist aus Anlaß der Hamburger Aufführung geschrieben.

5. Ludolf Wienbarg, „Judith" usw. „Börsenhalle. Hamburgische Abend-Zeitung für Handel, Schifffahrt und Politik", Sonnabend, den 3. Juli 1841. Nr. 40 und 41. — Der Aufsatz ist anonym; den Verfasser nennt Hebbel in einem Brief.[2]) Zuerst bezeichnet der Dichter dort die Kritik — „die erste, die es mit dem gedruckten, nicht mit dem gespielten Stück zu tun hatte" — als „sehr ausführlich und sehr bitter", er selbst werde sehr erhoben, die Figuren aber heruntergemacht, Gutzkow sei im Vergleich dazu ein sanftes Kaninchen, obwohl Hebbel ihn arg behandelt habe, während er mit Wienbarg nie eine Berührung gehabt hätte. Gegen Schluß des Briefs aber nimmt er das nach „näherer Ansicht" der Rezension zurück und findet sie „im höchsten Grade anerkennend", was sie auch wirklich ist.

6. Dr. Nielssen (so die Unterschrift). „Staats und gelehrte Zeitung des Hamburgischen unpartheiischen Correspondenten". Nr. 4, Donnerstag, den 6. Januar 1842. — Wie Hebbel diese Kritik aufnahm, zeigt ein Brief an Campe vom 10. Dezember 1843[3]), wo er mit Bezug auf Heine sagt: „Ich habe sein Urteil auch speziell sehr schätzen lernen, er hat mir . . . über meine Judith mehr Wichtiges und Tiefes gesagt als alle meine Rezensenten — mit alleiniger Ausnahme von Wihl und Nielssen — zusammen."

7. Karl Gutzkow, „kritische Anzeige" der Genoveva. „Telegraph für Deutschland". Hamburg. Dezember 1842. Nr. 203 und 204. S. 809—811 und 813 f. — Am 8. September 1842 schickte Hebbel ihm seine eben erschienenen Gedichte mit einem kühlen, höflichen Brief. Über die Renzension der Genoveva schreibt Campe

[1]) Tgb. II 2203.
[2]) Br. II S. 110 und 112; vom 27. Juli 1841.
[3]) Tgb. II 2931, Z. 31 ff.

an Hebbel im Januar 1843[1]: „Es ist ein Muster von Mißgunst, in den Lappen der kollegialischen Liebe gewickelt. Aber", fügt er hinzu, „sie ist nicht ohne. In einigen Punkten trifft er psychologisch richtig, das fühlt man". Bei Gutzkow kamen zur Eifersucht vielleicht noch andre Ursachen unfreundlicher Stimmung hinzu. Denn Hebbel schreibt am 1. Januar 1843[2], er habe ihn „stark gereizt" und seines Freundes Jahnens wegen „vernachlässigt und beleidigt".[3] Am 5. Februar schreibt er[4]: „Wie habe ich mich gegen Gutzkow gestellt, der mir doch so sehr viel einräumte!" und am 27. Februar[5], immer noch ohne die Rezension selbst gelesen zu haben, er habe seine Stücke kürzlich im „Wort über das Drama" besprochen, weil ihm „sein Herz gegen Gutzkow seit lange etwas vorwarf". Was dies war, gesteht er Campe am 28. März[6]: „. . . daß ich über die Leblosigkeit seiner Automaten und Papp-Figuren die Ideen, in deren Interesse sie geschoben werden, vergaß". Das mußte Gutzkow wohl in der Tat verletzen, wie er sich auch z. B. unmöglich freuen konnte über die wenig sagenden, reservierten paar Worte, die Hebbel ihm über seinen „Saul" schrieb.[7] — Nachdem Hebbel endlich die Kritik gelesen hat, urteilt er am 24. März 1843[8]: „Sie ist ungerecht, aber subjektiv wahr; es ist die Wahrheit des Hasses, die Ungerechtigkeit der Leidenschaft. . . ." „Er hat sich so beeilt, der erste zu sein, damit ihm ja kein andrer mit dem Urteil zuvorkomme, der der Sache eine bessere Wendung geben möge. . . ." Dann, mit Bezug darauf, daß Gutzkow die Genoveva durch einen Vergleich mit „Cymbeline" noch mehr herabdrückt: „Im allgemeinen ist es ja schon immer ein Kompliment, daß er mich mit Shakespeares Axt totschlägt. Freilich möchte

[1]) Br. II S. 190f.
[2]) An Elise. Br. II S. 171.
[3]) Br. II S. 173.
[4]) An Elise. Br. II S. 207.
[5]) Desgl. S. 222.
[6]) Br. II S. 248.
[7]) Am 3. Juni 1840; Br. II S. 39 und Tgb. II 2006.
[8]) An Elise. Br. II S. 242f.

es dem jungen Shakespeare schlecht ergehen, wenn man ihn nach dem alten messen . . . wollte". „Ich konnte und durfte von Gutzkow nichts andres erwarten; er war zu schwer gereizt".

8. J. E. Braun (Unterschrift: J. E. B.) in einer Anzeige von Hebbels Gedichten. „Europa, Chronik der gebildeten Welt. In Verbindung mit mehreren Gelehrten und Künstlern hg. v. August Lewald. Karlsruhe und Baden". 1843. 1. Bd. Januar. S. 213 f.

9. Eduard Duller, „Friedrich Hebbel", „Das Vaterland, Zeitschrift für Unterhaltung, Literatur und öffentliches Leben. Darmstadt". Nr. 44 und 45, den 21. und 22. Februar 1843, S. 175 f. und 179 f. — Der Aufsatz ist anonym, aber Duller leitete die Zeitschrift und ist als Verfasser sichergestellt durch Hebbels Brief an ihn vom 17. Juni 1843.[1]) Der Dichter dankt ihm darin für die Kritik mit außerordentlicher Wärme. Elisen erzählt er am 17. April 1843[2]), der Verfasser lobe ihn aus dem ff, „und das tut uns Poeten, schwach wie wir sind, immer wohl. Dabei ist es ein geistreicher und tief eingehender Aufsatz, dessen Verfasser sich als stimmberechtigt durch jede Zeile legitimiert". — Dies ist auch die eine der beiden „gründlichen und geistreichen Rezensionen", für die Hebbel am Schluß der Vorrede zu Maria Magdalena seinen Dank ausspricht.

10. Anonym, „Dramatisch und theatralisch. (Conversation.)" „Literaturblatt. Unter Verantwortlichkeit v. Dr. A. Diezmann." (Beilage zur Allgemeinen Modenzeitung, hg. v. Dr. A. Diezmann, 45. Jahrg.) Leipzig, den 1. Juni 1843. — Kritik der Judith und der Genoveva in Form eines Gesprächs zwischen „Fr. v. B." und „Herrn v. S." (d. h. „von Sinnen"). Nur zuweilen, dann aber ganz unverkennbar, zeigt sich die Absicht, die beiden Personen durch ihre Meinungen zu charakterisieren. Ich nehme also überall sonst die ausgesprochenen Ansichten für die des Verfassers. — Da solche Dialoge in diesem Blatt häufig sind, könnten sie wohl vom Redakteur her-

[1]) Br. II S. 270—72.
[2]) S. 267.

rühren. Dem steht entgegen, daß unser Dialog offenbar in Berlin spielt — denn Herr v. S. spricht von „unserer Crelinger", scheint sie persönlich zu kennen und beschreibt die Berliner Erstaufführung der Judith —, daß das Blatt aber in Leipzig erschien.

11. Anonyme Besprechung der Genoveva. „Blätter für literarische Unterhaltung". Leipzig, Brockhaus, 25. und 26. Oktober 1843, Nr. 298 f. S. 1193—98. Unterzeichnet mit einer Ziffer (29), wie die meisten Beiträge dieser Zeitschrift. Hebbel erwähnt am 5. Februar 1843 [1]) eine Rezension seiner Gedichte von Wilibald Alexis in den „Blättern f. lit. Unterhaltung" und sagt, Campe habe diesem „die Genoveva geschickt und ihn aufgefordert, sie nebst den Gedichten und der Judith in den Wiener Jahrbüchern zu beurteilen, falls er noch mit diesem Institut — woran ich aber zweifle, da ich seinen Namen dort nicht mehr finde — in Verbindung stünde". Hebbel fügt hinzu, daß Alexis' Rezensionen über Heine und Immermann „die tiefste Kunstkenntnis" bewiesen und daß er sich in einem Brief, den die Crelinger dem Dichter mitteilte, sehr anerkennend über die Judith geäußert habe. Am 17. Dezember 1843 [2]) schreibt Hebbel von der vorliegenden Kritik, sie rühre „höchst wahrscheinlich von W. Alexis her, da sie eine große Kenntnis der Berliner Bühnen-Verhältnisse verrate." Und weiter: „Ich habe alle Ursache, damit zufrieden zu sein, und muß auch den Tadel unterschreiben. . . . Das ist der Ton, in dem es sich gebührt, von meinen Arbeiten zu sprechen". — Diese Beurteilung ist die andre der beiden, für die Hebbel sich in der Vorrede zu Maria Magdalena öffentlich bedankt hat. — Alexis' Verfasserschaft ist also nicht bewiesen, aber ziemlich wahrscheinlich. Ich führe diesen Aufsatz unter seinem Namen auf.

12. Joh. Ludw. Deinhardstein, Anzeige der Judith und der Genoveva. „Jahrbücher der Literatur, 107. Bd., Juli-August-September 1844, Wien". S. 244 bis 257. — Deinhardstein war 1794 in Wien geboren und

[1]) Br. II S. 206.
[2]) S. 357.

lebte dort als Professor der klassischen Literatur und Ästhetik. Von 1832—41 war er auch Vizedirektor des Burgtheaters und zensierte als solcher die eingereichten Stücke. Er verfaßte selbst Dramen, die auf der Bühne Glück machten. Über sein Verhältnis zu Hebbel siehe Tgb., besonders III 3874, Z. 25 ff., die Briefe vom Ende d. J. 1845, besonders III S. 281—84, 298 und 303 f., und Emil Kuh, Biographie Friedrich Hebbels, II, besonders S. 211 ff. Seine Kritiken über Hebbel sind vor ihrer persönlichen Bekanntschaft und „aus eigener Bewegung" (Hebbel an Elise; Br. III S. 284) entstanden.

13. Siegmund Engländer, „Friedrich Hebbel. Skizze". „Österreichisches Morgenblatt. Redigiert von Joh. Nep. Vogl.". Wien. 10. Jahrgang. 1845. Nr. 143 vom 29. November 1845, S. 570 f; Nr. 146 f., S. 584 bis 586; Nr. 156, S. 623; Nr. 157, S. 627. — Dieser Aufsatz von Hebbels späterem Freund ist einer derjenigen, mit denen der Dichter bei seiner Ankunft in Wien von einigen Blättern begrüßt wurde.[1]) Am Anfang des 3. Artikels erzählt der Verfasser von den Gesprächen, die er inzwischen mit Hebbel gehabt habe, und sogleich zeigt sich auch in der Art, wie des Dichters Ansichten wiedergegeben werden, der überwältigende Einfluß seiner Persönlichkeit. — Der Aufsatz ist wieder abgedruckt im Hebbel-Kalender S. 173—197.

14. Felix Bamberg, „Über den Einfluß der Weltzustände auf die Richtungen der Kunst und über die Werke Friedrich Hebbels." Hamburg. Bei Hoffmann und Campe. 1846. 94 S. 8°. — Weshalb er diese Broschüre verfaßt habe, schreibt Bamberg an Hebbel am 10. Februar 1846[2]): „Ich habe Ihnen weder nützen noch schaden, sondern dem Publikum über Sie die Wahrheit sagen wollen". Über sein Verhältnis zu Hebbel siehe Kuh Bd. II, Tgb. besonders II 2939, Br. besonders II S. 297 und 335.

---

[1]) Br. III S. 294.

[2]) Friedrich Hebbels Briefwechsel mit Freunden und berühmten Zeitgenossen. Hg. v. F. Bamberg. I. S. 264.

15. Siegmund Engländer, „Biographie. Friedrich Hebbel". „Sonntagsblätter". Redakteur: Ludw. Aug. Frankl. Wien. 5. Jahrgang. Nr. 3. 18. Januar 1846. — Der Aufsatz ist anonym. Der Verfasser ist in Frankls Buch „Zur Biographie Friedrich Hebbels" (1884, S. 7) genannt als „sein begeistertster Jünger S. E., der aus Gefälligkeit für mich die fast hymnenhafte Biographie geschrieben hatte". Ebenda erfährt man, daß Frankl selbst dem Dichter die Veröffentlichung einer Biographie angeboten hatte.

16. Felix Bamberg, „De la littérature dramatique en Allemagne. Frédéric Hebbel". „La Revue Nouvelle. Deuxième année. Tome XI. 1er Octobre 1846. Paris". S. 15—45. — Dieser Artikel deckt sich zum großen Teil genau mit Bambergs Broschüre.

17. Fr. Th. Vischer, „Zum neueren Drama. Hebbel". „Jahrbücher der Gegenwart. Hg. v. Dr. A. Schwegler. Tübingen, 1847. Mai-Heft". S. 419—436. — Diese Beurteilung, die ausführlich nur die Maria Magdalena behandelt, erboste Hebbel zuerst gewaltig, wenn man Eduard Hanslick [1]) glauben darf. Sicher ist, daß er sich noch am selben Tag beruhigte, denn er vermerkt am 6. Juni 1847 im Tagebuch, er habe heute Vischers Aufsatz gelesen, und sagt: „Diesem harten, schroffen Geist so viel abgezwungen zu haben, schlage ich hoch an". Ähnlich am 31. Dezember 1847. An Bamberg schreibt er am 1. September 1847 [2]): „Vischers Urteil nützt mir doch (d. h. wohl: im Publikum), so naiv das Bauchgrimmen auch ist, das er jedesmal bekommt, wenn er lobt". Am 15. November desselben Jahres meint er [3]), Vischer stehe „sicher an der Spitze der ästhetischen Bildung". Durch einen sehr anerkennenden Brief knüpft er am 1. Juni 1858 eine persönliche Verbindung mit ihm an und verspricht, die Kritik der Maria Magdalena zu berücksichtigen, wenn die Gesamt-Ausgabe seiner Werke

---

[1]) Aus meinem Leben. 1. Bd. 3. Aufl. Berlin 1894. S. 153 f.
[2]) Br. IV. S. 53.
[3]) S. 66.

erscheine. Und 1862[1]) bezeichnet er diese „gründliche Analyse“ seiner „kleinen psychologischen Vorstudie Maria Magdalena“ als ein bis dahin einzig dastehendes Ereignis in seinem Leben.

18. Julian Schmidt (Unterschrift: J. S.), „Friedrich Hebbel“. „Die Grenzboten“, 1847, Bd. II, Heft 25 (also Mitte Juni), S. 501—513. — Von diesem Aufsatz erschien ein Auszug, in dem besonders das auf die einzelnen Dramen Bezügliche fehlt, in der Augsburger Allgemeinen Zeitung, Nr. 189 vom 8. Julius 1847, Beilage, S. 1507 f. — Komisch beschreibt Arnold Ruge in einem Brief an Rößler[2]) aus Leipzig vom 30. Juli 1847[3]) des Dichters Zustand, nachdem er die Rezension gelesen hatte: „Hebbel war rasend und wild über die Kritik, und seine Frau, eine heroische, hübsche Dame, schwur ihn (Schmidt) zu erschießen. . . . Ich suchte Hebbel zu überzeugen, daß er sehr anerkannt würde und daß der Wahnsinn[4]) nur literarisch gemeint sei. Alles verfing nichts. Es war eine Tragödie.“

19. R. Bollmann, „Über Friedrich Hebbel als dramatischen Dichter“. „Blätter für literarische Unterhaltung“, 1.—6. Dezember 1847, Nr. 335—340, S. 1337 bis 1359. — Am 22. Dezember 1847 schreibt Hebbel an Rötscher höchst verächtlich über diese Kritik. — Über Judith S. 1338—42.

20. Anonymer Bericht (Chiffre: M.) über die Wiener Aufführung der Judith. „Ost-Deutsche Post“. Nr. 13. Wien, Samstag den 3. Februar 1849.

21. Anonymer Bericht über die erste Wiener Aufführung der Judith unter Laubes Leitung. „Der Wanderer“. Nr. 530. Morgenblatt. Wien, Sonnabend den 9. November 1850.

22. Julian Schmidt (Unterschrift: J. S.), „Friedrich Hebbel“. „Die Grenzboten“, 1850, 2. Semester,

---

[1]) Br. VII S. 160.

[2]) S. u. bei Nr. 40.

[3]) Arnold Ruges Briefwechsel und Tagebuchblätter aus den Jahren 1825—1880. Hg. von Paul Nerrlich. Berlin 1886. I S. 440.

[4]) Von dem Hebbel nach Schmidts Meinung bedroht war.

2. Bd., S. 721—733. — Auf diese Charakteristik und auf die von 1847 (oben Nr. 18) antwortete Hebbel 1851 mit der „Abfertigung eines ästhetischen Kannegießers“.[1]) Abgesehen von anderm, das sich nicht auf unsere Dramen bezieht, sucht er darin Widersprüche innerhalb des zweiten Aufsatzes und solche zwischen den beiden Aufsätzen nachzuweisen. Daß ihm das erste nicht gelungen ist, daß Schmidt seine Gegenüberstellungen vielmehr wohl abgewogen hat. kann man schon aus der Replik selbst ersehen. Das zweite aber beweist nichts. Ich kann daher diese Entgegnung bis auf eine Stelle[2]) ganz außer Acht lassen. Als Gyges erschien, ließ der Dichter an Schmidt ein Exemplar schicken und schrieb dazu am 23. November 1855 einen gemessen anerkennenden Brief. Sowohl hier wie gegen Gutzkow (Dezember 1855)[3]) und Uechtritz (Januar 1856)[4]) spricht er es aus, daß er in der Beurteilung der zeitgenössischen deutschen Literatur im Ganzen mit Schmidt übereinstimme und schon in seinem 20. Jahr ebenso gedacht habe. Nichtsdestoweniger sagt er in dem Brief an Uechtritz rundweg: „dieser Kritiker entbehrt jedes Sinns für das Spezifisch-Poetische“; aber „Schmidt hat viel gelernt, auch fehlt es ihm nicht am Blick für die Gruppen und die Systeme“.

23. Saint-René Taillandier, „Le théâtre contemporain en Allemagne. M. Frédéric Hebbel“. „Revue des deux Mondes“. 1852, Bd. 4, S. 519—557. — Eine italienische Übersetzung dies Aufsatzes erschien in: La Fama del 1855, anno XIV, Nr. 101—104, und La Fama del 1856, anno XV, Nr. 6, 16—19, 42—46, 48 e 49 unter dem Titel „Federico Hebel“ (sic) sowie in dem zu Lodi herausgegebenen Blatt L'Abduano, 1855, Nr. 24—26, und 1856, Nr. 30, 32 f., 35—37, 39—42, 46. Aus dieser Übersetzung findet man einiges abgedruckt bei Dr. Constant von Wurzbach, Biographisches Lexikon des Kaisertums Österreich, 8. Teil, Wien 1862, S. 168. — Taillandier

[1]) W. XI S. 387—409.
[2]) S. oben S. 35.
[3]) Br. V S. 287.
[4]) S. 295.

benützte eine Selbstbiographie, die Hebbel ihm am 9. August 1852 geschickt hatte.[1]) Am 31. Dezember 1852 dankte ihm der Dichter dann für den Aufsatz.

24. Hermann Hettner, „Das moderne Drama. Ästhetische Untersuchungen". Braunschweig 1852. — Über des Verfassers Freundschaft mit Hebbel siehe Kuh Bd. II und Hebbels Br. und Tgb. — Interessant ist, daß dieses Buch einen Zusammenhang zwischen Hebbel und Ibsen herstellt, insofern der Norweger es auf der Studienreise las, die er im Jahre 1852 nach Deutschland als Theaterleiter unternahm.[2])

25. Dr. Theodor Mundt, Professor und Bibliothekar der kgl. Universitäts-Bibliothek in Berlin. „Geschichte der Literatur der Gegenwart. Vorlesungen . . . Von dem Jahre 1789 bis zur neuesten Zeit". 2., neu bearbeitete Auflage Leipzig 1853. — Über Hebbel S. 713 bis 716. — 1851 sagte er dem Dichter[3]) „die außerordentlichsten Dinge" über die Judith, d. h. offenbar: an Lob.

26. Dr. August Henneberger, „Das deutsche Drama der Gegenwart", Greifswald 1853. — Am 30. März 1863[4]) schreibt Hebbel, zwar anscheinend nur auf andre Kritiken Hennebergers bezüglich, aber, wie ich glaube, auch für diese Broschüre bezeichnend: „Ich weiß Henneberger als ehrenhaften und gewissenhaften Kritiker vollkommen zu schätzen und bin mit dem Maß der mir zuteil gewordenen Anerkennung gewiß zufrieden, aber er hat sich nie unmittelbar mit Kunst und Poesie berührt und das spürt man allenthalben."

27. Anonym. „Rezensionen und allgemeine Bemerkungen über Theater und Musik". Bd. I. Wien 1853. — Im Spielplan von 1850.

28. Emil Kuh, „Friedrich Hebbel. Eine Charakteristik". Wien, Tendler und Co., 1854. 99 S. — Über

---

[1]) Abgedruckt Br. VIII S. 32—48.
[2]) Roman Woerner, Henrik Ibsen. 1. Bd. München 1900 S. 107.
[3]) Tgb. III 4921.
[4]) Br. VII S. 322.

Kuhs jahrelange intime Freundschaft mit Hebbel gibt seine Biographie des Dichters Auskunft.

29. M. G. Saphir. „K. K. Hoftheater nächst der Burg. Freitag den 20. Jänner: „Magellona", Trauerspiel von Fr. Hebbel". „Wiener allgemeine Theaterzeitung, Conversationsblatt . . ., hg. von Bäuerle". Wien, 1854. Nr. 19—21. S. 83 f., 87, 90 f. — Anonymer Artikel. Den Verfasser nennt das Biographische Lexikon des Kaisertums Österreich.[1]) Der Ton des Aufsatzes macht es fast unglaublich, daß Hebbel mit dem Humoristen, wie die Briefe und Tagebücher ausweisen, vor- und nachher verkehrt hat. Aber der Brief an Kühne vom 19. März 1850 zeigt, wie der Dichter über Saphir dachte: „Falstaff wird nicht müde, mich anzugreifen und herauszufordern, denn ein Kampf mit einem anständigen Mann ist immer eine halbe Rehabilitierung für ihn. Aber ich nahm nur einmal Notiz davon, und das, um ihn zu loben . . . Und ich bin wirklich nicht bloß gleichgültig gegen ihn, ich zürne ihm nicht einmal, obgleich ich mich sonst wahrlich der Homerischen Unnahbarkeit nicht rühmen kann. Aber diesen Menschen betrachte ich als die komische Nachgeburt des Hannibal, von dem Livius berichtet, daß der Unterschied zwischen Bös und Gut für ihn garnicht vorhanden gewesen sei." Er halte sich für einen zweiten Lessing, „trotz seiner Unwissenheit und seiner Unfähigkeit, auch nur von einem Gedanken zum zweiten zu kommen". In der hier erwähnten Rezension Hebbels (W. XI, S. 359 f.) heißt es: „Saphir ist eine Spezialität", das soll heißen: unersetzlich; und: „Saphir gehorcht einer unwiderstehlichen Naturnotwendigkeit, wenn er gerade die verzerrten und schiefen Seiten an Dingen, Personen und Verhältnissen auffaßt und hervorhebt . . ., und darin liegt seine Rechtfertigung". — Heinrich Stümcke[2]) findet den Widerspruch zwischen den öffentlichen und den privaten Urteilen Hebbels über Saphir charakteristisch für die

[1]) Vgl. oben bei Nr. 23.

[2]) „M. G. Saphir, † 5. September 1858, und Friedrich Hebbel." Sonntagsbeilage Nr. 36 zur Vossischen Zeitung Nr. 419. 6. September 1908.

„literarische Großmachstellung", die dieser in Wien eingenommen habe.

30. Heinrich Heine, „Oeuvres complètes. De l'Allemagne. Nouvelle édition. Paris 1855". „Avant-Propos", datiert vom 15. Januar 1855. Ed. Elster (Bibliogr. Institut) IV S. 568 ff. — Hebbel hatte schon 1841 eine sehr günstige Rezension über die vierte Auflage des „Buchs der Lieder" geschrieben.[1]) In Paris 1843 und 44 verkehrten sie dann, wie die Briefe und Tagebücher zeigen, zwar nicht oft, aber mit großer gegenseitiger Achtung und in guter Freundschaft, die auf Hebbels Seite nur einige Zeit durch Mißtrauen unterbrochen war.

31. Rudolph Gottschall, „Die deutsche Nationalliteratur in der ersten Hälfte des neunzehnten Jahrhunderts". 2. Bd. Breslau 1855. — Über Hebbel S. 348—365. Über Judith S. 353 f. — In einem Brief an Adolf Stern vom 6. September 1861 erklärt der Dichter Gottschall für „redlich und unverkennbar nach Wahrheit und Unparteilichkeit strebend", stellt ihn aber mit dem „Nicolai redivivus" Julian Schmidt zusammen, weil beide durch ihre Auffassungsweise „den Schöpfungsakt der Phantasie, auf dem Anfang und Ende der Kunst beruht, negieren".

32. Julian Schmidt, „Geschichte der deutschen Literatur im neunzehnten Jahrhundert. 2. Auflage, 3. Bd. Die Gegenwart". Leipzig 1855. — Über Hebbel S. 170 bis 213. Über Judith S. 179—183.

33. Heinrich von Treitschke, „Zeitgenössische Dichter. III. Friedrich Hebbel". „Preußische Jahrbücher. Hg. v. R. Haym". 5. Bd. Berlin 1860. 6. Heft (also Juni) S. 552—572. — Der Aufsatz ist anonym. Er ist wieder abgedruckt in Treitschkes Historischen und politischen Aufsätzen, Bd. 1 (Leipzig, Hirzel, 1886) S. 458—483. Verwendet hat ihn Treitschke auch in seiner Deutschen Geschichte im 19. Jahrhundert, 5. Teil, Leipzig 1894, S. 392 f.

---

[1]) W. X. S. 415—419.

34. Anonym, „Friedrich Hebbel". „Westermanns Jahrbuch der Illustrierten Deutschen Monatshefte". 8. Bd. Braunschweig 1860. Nr. 45, Juni 1860, S. 313—321. — Mit Porträt Hebbels. Biographie (mit teilweise falschen Angaben) und Charakteristik. Der Aufsatz zitiert aus Kuhs Broschüre mit Anführungsstrichen, aber ohne Quellenangabe und stimmt auch sonst so vielfach mit ihr überein, daß man Kuh als Verfasser vermuten müßte, hätte er nicht grade im Januar 1860 mit Hebbel gebrochen.

35. Anonymer Artikel (Unterschrift: 22) in: „Männer der Zeit. Biographisches Lexikon der Gegenwart". Leipzig 1862. Serie I, S. 434—437.

Maria Magdalena. (Erschienen 1844).

36. Joh. Ludw. Deinhardstein (vgl. Nr. 12), Anzeige des Buchs. „Jahrbücher der Literatur", 108. Bd., Oktober-November-Dezember 1844, Wien. S. 187—196, davon etwa 4 Seiten Zitate aus dem Drama und der Vorrede.

37. Anonyme Rezension des Buchs. „Berliner Modenspiegel in- und ausländischer Originale. Eine Zeitschrift für die elegante Welt. Redigiert und herausgegeben von A. Cosmar". 13. Jahrgang, Nr. 50. Am 14. Dezember 1844. S. 497—499. Unterzeichnet: E. M. — Der Aufsatz ist geschrieben aus Anlaß der Nachricht, das Berliner kgl. Schauspielhaus habe das Stück, das es immer abgelehnt, nun angenommen.

38. Anonyme Rezension des Buchs in einem Artikel: „Rückblick auf die Literatur des Jahres 1844. IV. Das Drama". „Das neue Europa. Chronik der gebildeten Welt. Hg. von August Lewald". 1845, 1. Bd. 18. Lieferung, ausgegeben am 21. April 1845. S. 284—286.

39. Anonyme Rezension des Buchs. „Blätter für literarische Unterhaltung", 4. Oktober 1845, Nr. 277, S. 1111 f. Unterzeichnet: 25. — Nr. 1 des Jahrgangs teilt mit, daß „alle Mitarbeiter neue Chiffren erhalten haben". Der Verfasser bekennt sich als denselben, der die Genoveva in den „Blättern" besprochen habe (siehe

Nr. 11), ist also mit derselben Wahrscheinlichkeit Wilibald Alexis.

40. Arnold Ruge: „Hebbels Maria Magdalena, eine Tragödie; Gutzkows Uriel Acosta, keine Tragödie. Von D. Sempach". „Leipziger Revue. Zeitschrift für Literatur, Kunst und Leben". Hg. von Professor Dr. O. Marbach. 1847. Nr. 23 (S. 89—92) und 24 (S. 93). — Den pseudonym erschienenen Aufsatz erwähnt Hebbel einmal [1]) als „eine köstliche Parallele" von seinem „intimen Freund" Ruge, die der Verfasser zum Teil in den 9. Bd. seiner Werke aufgenommen habe: man findet einen Teil in der Tat in Arnold Ruges sämtlichen Werken, 2. Auflage, 9. Bd., Mannheim 1848, S. 315—321 als „Literaturbrief" „an eine Dame". Es ist fast nur das auf „Uriel Acosta" Bezügliche. In einem Brief an Prutz aus Leipzig vom 19. Mai 1847 [2]) erwähnt Ruge die Kritik als von ihm und Rößler stammend. Vielleicht gehört also nur der Teil über „Uriel Acosta" Ruge an und gerade das, was uns hier angeht, ist von diesem Rößler verfaßt?

41. Anonym: „Hebbel's Magdalena zum ersten Male auf dem Hamburger Stadttheater am 10. Mai aufgeführt". „Hamburger Literarische und Kritische Blätter. Verlegt von F. Niebour und Fr. A. Wille. Redactoren: Dr. Francois Arnold Wille und F. Niebour". Nr. 71, Montag den 14. Juni 1847. S. 557 f. — Unterzeichnet: Fr. W. Ich führe den Aufsatz daher unter Willes Namen an.

42. Felix Bamberg, „„Maria Magdalena" usw. Eine Würdigung der Tragödie." „Jahrbücher für dramatische Kunst und Literatur von Prof. Dr. H. Th. Rötscher". Berlin, 1848, 1. Bd., S. 135—150. — Der Aufsatz war am 27. Mai 1847 schon geschrieben, und das betreffende Heft war am 1. September schon erschienen, denn an diesen Tagen erwähnt Hebbel die Arbeit in Briefen an Bamberg [3]); er „packe das Objekt im innersten Kern".

---

[1]) Br. IV S. 66.

[2]) Arnold Ruges Briefwechsel und Tagebuchblätter aus den Jahren 1825—1880. Hg. v. Paul Nerrlich. Berlin 1886. I S. 436.

[3]) Br. IV S. 32—34 und 53.

Wenn es also S. 148 in der „Nachschrift“ gegen Vischer heißt, die Abhandlung sei „bereits zu Ende des vorigen Jahres geschrieben“ und noch ohne Kenntnis von Vischers Kritik, so ist nunmehr sicher, daß damit das Jahr 1846 gemeint ist. In der Nachschrift kündigt Bamberg einen zweiten Aufsatz über die einzelnen Charaktere an. — Arno Scheunert[1]) preist diesen Aufsatz als „ein ganz außerordentliches Verdienst“, wenn auch (wie in Hebbels eignen Äußerungen) die „fundamentale Grundlage“ fehle, die zum vollen Verständnis nötig sei. Dies letzte halte ich für einen Irrtum, aber das Lob Scheunerts ist bezeichnend für ihn und für den Gelobten. — In der Allgemeinen Deutschen Biographie, Leipzig 1880, XI. S. 176 ist Bambergs Urteil über das Stück im Vergleich zu dieser Verherrlichung sehr ernüchtert.

43. Ferd. Kürnberger, „„Maria Magdalena“ usw. (Im Hof- und National-Theater.)“ „Sonntagsblätter“. Redigiert von Ludw. Aug. Frankl. Wien. Jahrgang 1848. S. 337—339. — Unterzeichnet: F. K. Den Verfasser nennt das Biographische Lexikon des Kaisertums Österreich S. 168. — Dem Aufsatz ist ein Motto vorangestellt, das sich auf die hohen Erwartungen bezieht, die man an die Aufführung knüpfte, und auf des Verfassers Enttäuschung: „Endlich erblickt' ich auch ihn, die hohe Kraft des Herakles. — Seinen Schatten! er selbst leider war nicht mehr zu sehn“.

44. H. Th. Rötscher in seinen Jahrbüchern (s. Nr. 42) 1848, 2. Bd., S. 145—154: „Maria Magdalena usw. (Zum ersten Mal in Berlin gegeben auf dem Königsstädtischen Theater am 27. April 1848).“ — Von Rötschers Fähigkeit, Dichtungen zerlegend zu reproduzieren, hatte der Dichter die höchste Meinung[2]), aber mit einem Vorbehalt: „Rötscher ist und bleibt“, schreibt er am 3. Februar 1849 an Bamberg[3]), „für Kunstwerke, die die Geschichte be-

[1]) Der Pantragismus als System der Weltanschauung und Ästhetik Friedrich Hebbels. (Beiträge zur Ästhetik, hg. von Th. Lipps und R. M. Werner.) Hamburg und Leipzig 1903.

[2]) Siehe besonders Br. IV S. 70 ff. (an Rötscher) und 80.

[3]) Br. IV S. 144.

reits gestempelt hat, der erste Kritiker und leistet das Außerordentlichste, wo es sich um die Zergliederung derselben handelt. Der Gegenwart gegenüber scheint er den rechten Standpunkt schwerer zu finden, und das rührt, wie ich glaube, daher, daß er es bis jetzt unterließ, sich in die Geheimnisse des Gestaltungs- und Verlebendigungsprozesses zu vertiefen.“ Dasselbe sagt er in dem Epigramm „Ein philosophischer Analytiker der Kunst“ [1]):

„Fangt ihm den Adler, er wird ihn zerlegen wie keiner,
doch leider
Sieht er den hölzernen oft für den lebendigen an.“

Aber für Hebbel scheint Rötscher doch den Instinkt besessen zu haben. Seine Jahrbücher gründete er beinahe auf ihn: Hebbel schreibt am 26. Februar 1847 [2]), Rötscher habe sich auf eine Weise an ihn gewandt, „wonach ich annehmen darf, daß er doch zwischen mir und andern großen Dramatikern der Gegenwart unterscheidet; er bat mich dringend um einen Beitrag gleich für das erste Heft . . . und erklärte sich mit dem kleinsten zufrieden.“ Der Dichter erscheint dann in der Tat in den Jahrbüchern mit theoretischen Beiträgen, und die Maria Magdalena erfährt 1848 außer Bambergs Würdigung im 1. Band noch diese Beurteilung durch Rötscher und die folgende (Nr. 45) durch Engländer im 2. — Die Vorstellung im Königsstädtischen Theater kam durch Rötscher zustande, wie er selbst mitteilt; er hielt auch den Schauspielern einen Vortrag über das Stück und las es ihnen dann vor.[3]) Ausführlich ist all dies und noch mehr zu ersehn aus Rötschers Briefen an den Dichter in Bambergs Ausgabe des Hebbelschen Briefwechsels. Der Professor erörtert dort auch eingehend die Maria Magdalena [4]) und andre Dramen Hebbels. Später lösten sich seine Beziehungen zu Hebbel. Am 23. Juni 1858 [5]) weiß der

[1]) W. VI S. 357.
[2]) Br. IV S. 13. Vgl. Tgb. vom 22. Januar 1847.
[3]) Br. IV S. 106, Z. 27, Anm.
[4]) II S. 296 und 299 f.
[5]) Br. VI S. 152.

Dichter nicht, ob er ihn wegen seines Lobs des Brachvogelschen „Narciß“ „für einen moralischen oder einen intellektuellen Wicht erklären soll.“

45. Siegmund Engländer, „Die Aufführung der Maria Magdalena auf dem Hofburgtheater zu Wien im Mai 1848.“ In Rötschers Jahrbüchern, 1848, 2. Bd., S. 195—199.

46. Otto Ludwig. Gesammelte Schriften, hg. von E. Schmidt und Ad. Stern, V S. 357. — Aus den „Shakespeare-Studien“, und zwar den „Vorstudien“, die nach der Angabe des Herausgebers vor 1851 geschrieben sind. — Hebbel sah in Ludwig nichts als seinen Nachahmer, der seine Stücke ausbeute [1]) — Judith und Herodes in den Makkabäern [2]), Maria Magdalena und besonders den Anton daraus im Erbförster [3]) — und dadurch, wie andre „Schüler“ Hebbels, die Hebbelschen Originale vom Theater verdränge.[4]) In diesem Sinn wohl schreibt er 1857 an Emil Kuh [5]), der Ludwig in Dresden besucht hatte: „Ich habe an diesem Mann, dessen bedeutendes Talent ich so wenig verkenne als es mich geniert, nur das Eine auszusetzen, daß ich nicht der erste war, dem er in Wien seine Stücke zusandte.“

Außerdem Nr. 13—19, 22, 23, 25, 28, 29, 31 (S. 357 bis 359), 32, 33.

---

[1]) Br. V S. 214.
[2]) Br. V S. 72.
[3]) Br. VIII S. 41.
[4]) Br. VI S. 255 und VII S. 134.
[5]) Br. VI S. 65 f.

Druck von Gottfr. Pätz in Naumburg a. S.

Druck von Gottfr. Pätz in Naumburg a. S.